
3 1761 07588194 6

Urbs Aquensis urbs reg

Karl's des Grossen Pfalzkapelle.



KARL'S DES GROSSEN

PFALZKAPELLE

UND

IHRE KUNSTSCHÄTZE.

KUNSTGESCHICHTLICHE BESCHREIBUNG

DES

KAROLINGISCHEN OCTOGONS ZU AACHEN,

DER SPÄTEREN GOTHISCHEN ANBAUTEN UND SÄMMTLICHER IM SCHATZE DASELBST BEFINDLICHEN KUNSTWERKE DES MITTELALTERS.

HERAUSGEGEBEN

VON

DR FRANZ BOCK.



ERSTER BAND MIT 139 HOLZSCHNITTEN.

CÖLN UND NEUSS,

DRUCK UND VERLAG DER L. SCHWANN'SCHEN VERLAGSHANDLUNG.

H
6245
B6
Bd. 1



Sr. Hochgeboren

dem beigeordneten Bürgermeister der Stadt Aachen

Herrn

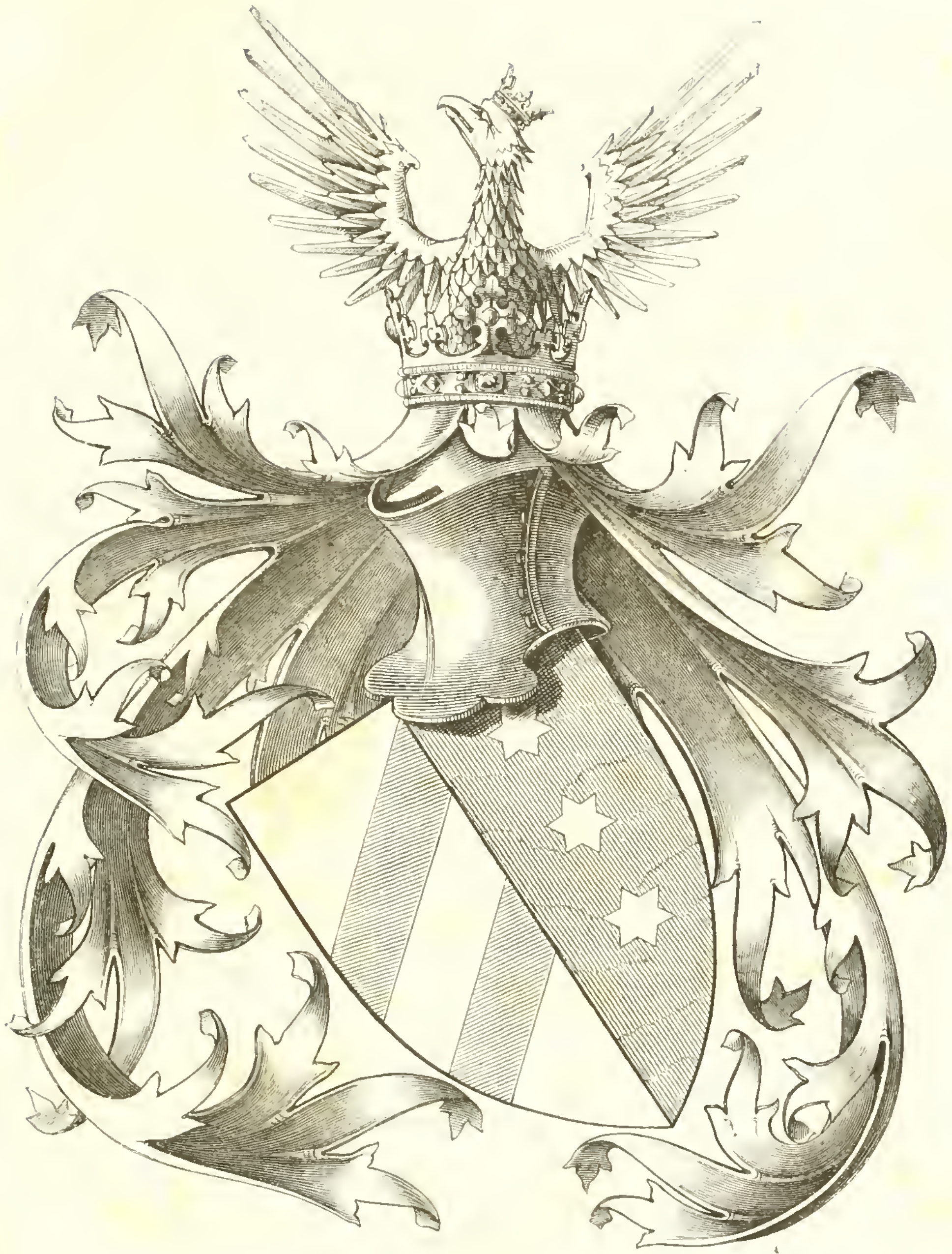
Carl Grafen von Nellessen,

Majoratsherrn und Mitglied des Herrenhauses, Ritter des rothen Adler-Ordens III. Cl. mit der Schleife, des päpstlichen Christus-Ordens und des Constantiuischen St. Georgs-Ordens, Comthur des päpstlichen Ordens St. Gregors des Grossen und Ritter des Civil-Verdienst-Ordens der baierischen Krone etc. etc.

dem opferwilligen Förderer der Zierden
des Karolingischen Münsters

in grösster Ergebenheit

der Verfasser.



Hochgeborner Herr Graf!

Die Kunst hatte sich im Mittelalter die hohe Aufgabe gestellt, durch ihre Gebilde den Menschen zu läutern und sittlich zu veredlen.

Gleichsam ein offenes Buch für Viele, die nicht lesen konnten, war sie vornehmlich Gemeingut des Volkes. Mit dem Beginn der neuern Zeiten kündigte allmählig die Kunst ihrer alten Lehrmeisterin, der Kirche, den Gehorsam; sie trat über in den Sold der Höfe und in den Dienst der Mode. Von nun an suchte die Architektur, eben so wie die Malerei und Bildnerei nicht mehr in dem Maasse wie ehemals den höchsten Idealen Form und Ausdruck zu verleihen, sondern sie gaben sich vielfach dazu her, untergeordneten, ja selbst frivolen Zwecken dienstbar zu werden.

Die Leistungen auf den verschiedenen Gebieten der Kunst in den letzten Jahrhunderten beweisen heute zur Genüge, welchen tiefen Fall dieselbe in der modernen Zeit erlitten hat im Gegensatz zu jener Höhe, die sie in den glaubensfreudigen Tagen des Mittelalters einnahm, als sie noch von sich rühmen konnte, an der Hand der Religion die höchsten Zwecke der Menschheit fördern zu helfen.

Umfangreiche Forschungen boten in den letzten Jahrzehnten Veranlassung, dass man heute den Ueberlieferungen der christlichen Vorzeit auch auf dem Gebiete der Kunst wieder gerecht geworden ist; man hat wieder achten und üben gelernt, was gering zu schätzen und zu übersehen vor noch nicht langer Zeit an der Tagesordnung war. Mit den allseitigen Untersuchungen auf wissenschaftlichem Felde gingen in neuester Zeit die Nachahmung und Nutzbarmachung des wissenschaftlich Erkannten auch auf praktischem Boden Hand in Hand. In Folge dieser ernsten Studien sind jetzt allenthalben die hervorragendsten kirchlichen Bauwerke des Mittelalters, welche durch die Ungunst der letzten Jahrhunderte Vieles an ihrer ursprünglichen Gestalt eingebüsst hatten, zu verjüngter Schönheit wieder erstanden.

Auch für das Lieblings-Münster des glorreichen Stifters des abendländisch christlichen Kaiserthums ist endlich, nach langer Erniedrigung und Entstellung, die Stunde der Sühne und Wiederherstellung genaht, und sind die Bestrebungen edelgesinnter Männer unablässig dahin gerichtet, an der Pfalzkapelle Karl's des Grossen und ihren gothischen

Anbauten das in der Reinheit der Formen wieder herzustellen, was dieselben durch den Zahn der Zeit, mehr aber noch durch den Ungeschmack vergangener Tage, an ihrer ursprünglichen Schöne eingebüsst hatten.

Ew. Hochgeboren haben in den letzten Jahren durch Wort und That Ihren Einfluss dahin geltend gemacht, dass die Grabeskirche des grossen christlichen Helden Karl in jener charakteristischen Verzierungsweise und in jenem Stylgepräge wiederhergestellt werde, wodurch vornehmlich der majestätische Kuppelbau in den Tagen des kaiserlichen Gründers die Bewunderung der Zeitgenossen erregte.

Sie haben ferner mit seltener Opferwilligkeit bedeutende Mittel dazu beigetragen, damit das kühne Bauwerk des XIV. Jahrhunderts, die Chorhalle des Aachener Bürgermeisters und Baumeisters Gerhard Chorus, nach seiner äusseren baulichen Instandsetzung auch im Innern den Schmuck gemalter Fenster wieder erhalte.

Aber nicht nur den Wiederherstellungsarbeiten unserer altehrwürdigen Münsterkirche bewiesen Sie stets eine anregende fördernde Theilnahme, sondern auch überall da, wo es galt, die Bedeutung und den Vorrang der ehemaligen Kaiser- und Krönungsstadt würdig zu vertreten, waren Sie, Herr Graf, fortwährend in erster Reihe zu finden.

Was die vorliegende Schrift betrifft, welche die reichhaltigen Kunstschätze und die verschiedenartigen Bautheile des Aachener Münsters zum ersten Mal in ihrer Gesammtheit durch Wort und Bild zu erläutern bestimmt ist, waren Sie es abermals, die zuvorkommend und gebefreudig die Hand geboten haben, damit das vorliegende Werk in würdiger, kunstgerechter Ausstattung zu einer Zeit an die Oeffentlichkeit treten konnte, wo der Sinn und die Vorliebe für die formschönen, gediegenen Kunstwerke altdeutscher Vorzeit in allen Schichten der Gesellschaft wieder lebendig und rege geworden sind.

Indem ich nun in schuldiger Anerkennung der grossen Verdienste, die Sie um Hebung der Kunst und Industrie der ehemaligen Krönungsstadt deutscher Könige sich erworben haben, die vorliegenden

Ergebnisse meiner Forschungen über die nur theilweise gekannten Kunstschätze und über die architektonischen Vorzüge des Karolingischen Münsters Ew. Hochgeboren in Widmung zueigne, möchte ich hiermit gerne Veranlassung nehmen, einem tiefgefühlten Danke auch öffentlich für die fördernde Beihilfe Ausdruck zu leihen, die Sie dem vorliegenden Werke grossmüthig zugewandt haben.

So möge denn die vorliegende Schrift in schlichter Form zu den Freunden und Gönnern christlicher Kunst im weiten Vaterlande die Wanderung antreten und ihrerseits dazu beitragen, dass der Ruf und das Ansehen der vielen hiesigen Reliquien und Kleinodien auch in fernen Kreisen gemehrt und befestigt werden.

Wenn dann in der Folge Einheimische und Fremde bei einem Besuche des hiesigen Münsters und seiner Kunstschätze unter Benutzung der vorliegenden Schrift an der Nachlassenschaft einer grossen Vergangenheit Erhebung und Erbauung finden, so wolle man sich dankbar daran erinnern, dass es ein Aachener Bürgermeister war, der das Erscheinen dieser erläuternden Fingerzeige in ihrer kunstgerechten Ausstattung angebahnt und ermöglicht hat.

Aachen, den 15. Mai 1865,
dem Tage der Feier der fünfzigjährigen Vereinigung Rheinlands
mit der Krone Preussens.

Dr. Fr. Bock.

I. Theil.

Der Kunst- und Reliquienschatz

des

Aachener Münsters.

1. Metallische Kunstwerke aus byzantinischer und romanischer Zeit vom IX. bis zum XIII. Jahrhundert.

Der Pinienapfel „Artischoke“,

ein Gusswerk des XI. Jahrhunderts.

Höhe 2' 11" — 0,917 m. — Breite des Sockels 1' 10" 2''' — 0,58 m.

Abbildung in kaum einem Siebentel der natürlichen Grösse unter Fig. II

An die ehemals offene Eingangshalle des Münsters schloss sich früher aller Wahrscheinlichkeit nach eine Säulenhalle im Rundbogenstyl an, die, ähnlich den heute noch erhaltenen offenen Hallen der Stiftskirche zu Essen und der Basilica des h. Ambrosius zu Mailand, einen freien Raum umschloss, den man das Paradies nannte. Die lokale Ueberlieferung hat noch in der volksthümlichen Benennung *Pervisch* die Erinnerung an die ehemalige Bezeichnung *Paradies* zu bewahren gewusst. Wie überhaupt in den ältern Paradies-Anlagen, die gleichmässig von einer Arkadenstellung umschlossen waren, fehlte auch in der Mitte des Aachener *Pervisch* jener Brunnen nicht, der in den frühchristlichen Zeiten dazu diente, die üblichen Waschungen vorzunehmen. Nach den Angaben von Quix [1]) bekrönte unser Pinienapfel den obern Theil dieses ehemaligen Springbrunnens im Paradies und befand sich nach Angabe desselben Autors das sitzende eherne Bild des *Wolfes*, dessen Beschreibung in der vorhergehenden Abhandlung zu ersehen ist, in unmittelbarer Verbindung mit dem obern Aufsatz, dem auf S. 6 abgebildeten Pinienapfel. Dieser *cantharus* hatte ferner eine solche innere Einrichtung, dass das Wasser aus der Oeffnung auf der Brust des Wolfes herausströmte; wurde diese Oeffnung auf der Brust desselben, die, wie im Vorhergehenden bemerkt, die Volkspoesie in ihrer Weise zu deuten versucht hat, geschlossen, alsdann soll, vermittelst einer innern Vorkehrung, das Wasser durch die verschiedenen Oeffnungen der Pinie hervorgesprudelt sein. In der That scheinen die vielen Anbohrungen auf den zugespitzten Blättern unseres *strobilus* die ebengedachte Angabe bekräftigen zu wollen. Offenbar hatten diese 129 Anbohrungen der im Innern ausgehöhlten Pinie den Zweck, gleichsam als Springbrunnen jene Wassermasse durchzulassen, die durch ein Druckwerk in das Innere des Apfels geleitet wurde. Dass unser Tannenzapfen zu einem solchen Wasserwerke, und zwar in Mitte des sogenannten Paradieses am Aachener Münster, verwandt worden sein dürfte, dafür dienen auch zum Zeugniss jene allegorischen Darstellungen der vier Ströme des Paradieses, die ehemals die vier Ecken auf dem Sockel des Pinienapfels einnahmen und die bis auf wenige Ueberreste heute fast spurlos verschwunden sind. Auch die Inschrift, deren Wortlaut gleich folgen soll, nimmt ausdrücklich Bezug auf die vier Ströme, die vom Paradiese ausgingen. Bei näherer Untersuchung hat es scheinen wollen, dass ebenfalls an den vier Ecken des Pinienapfels

[1]) Quix, Histor. Beschreibung d. Münsterkirche u. d. Heiligthumsfahrt. Aachen 1825. S. 24

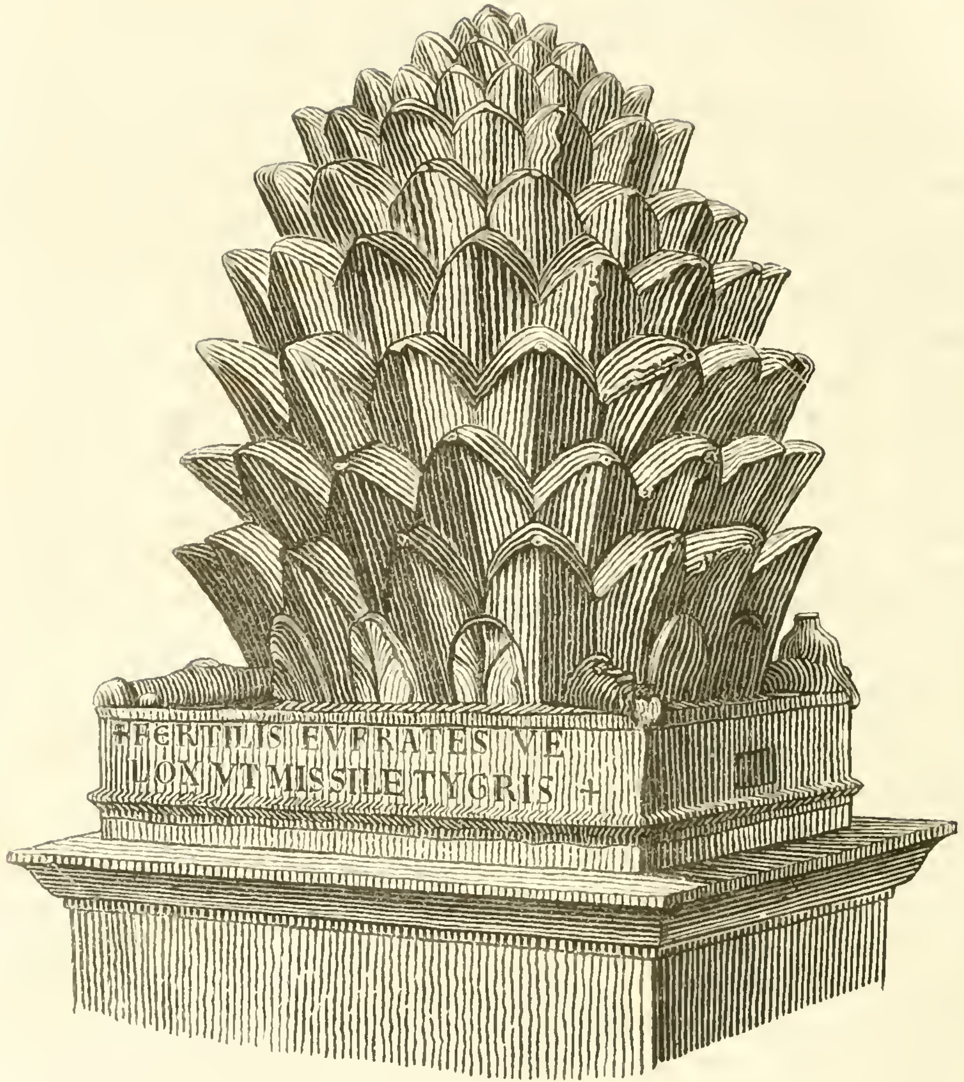


Fig. II.

das Wasser in einem stärkeren Strahle aus jenen heute nur in Bruchtheilen erhaltenen Urnen geströmt sei, die von den vier gedachten allegorischen Figuren gehalten wurden. Diese christlichen Allegorien, die sich offenbar an die Flussgötter des classischen Alterthums ihrer Form nach anschliessen, mögen von ähnlicher Form und Gestaltung gewesen sein, wie dieselben heute noch an dem Fusse des siebenarmigen Leuchters zu Essen und in den getriebenen Goldblechen auf dem kostbaren Frontal-Einbande des Echternacher Evangeliencodex, einem Geschenk Otto's II. und seiner Gemahlin Theophania, ersichtlich sind[1]). Nach Voraussendung dieser allgemeineren Andeutungen ist hinsichtlich der Gestalt und Ausdehnung der vom Volke sogenannten *Artischoke* zu bemerken, dass dieselbe durch die Unbilden der Zeiten sehr entstellt und beschädigt worden und dass die ursprüngliche Aufstellung und innere Einrichtung derselben nicht mehr zu erkennen ist.

Die Basis, als einfache Plinte, auf welcher der Pinienapfel sich erhebt, bildet ein vollständiges Quadrat, in einer Länge von 1' 10'' 2''' und beträgt die Höhe derselben kaum 6''. Auf den vier schmalen Seiten dieser in Messing gegossenen Plinte als Sockel hat sich heute noch eine leider verstümmelte Inschrift erhalten, die über Zweck und Herkommen des oftgedachten Ornamentes nur dunkle Kunde verbreitet. Wie die Pinie heute aufgestellt ist, finden sich nur noch auf zwei Seiten des Sockels ziemlich vertieft eingegrabene Inschriften im Hexameter-Versmaass vor.

Auf der Seite der Unterlage, die jetzt dem Portale zugewandt ist, liest man in Grossbuchstaben, und zwar in zwei Reihen abgetheilt, den Anfang der Inschriften wie folgt:

+DANT ORBI LATICES
QVAEQ INCREMENTA GERENTES+

Auf der entgegengesetzten Seite der Plinte steht theilweise als Fortsetzung:

+FERTILIS EVFRATES VE
LOX VT MISSILE TYGRIS+

Noch in den Tagen des Aachener Chronisten a Beeck las man auf einer folgenden Seite des Sockels nachstehenden Vers:

+AVCTORI GRATES CANIT
[2]) ȣDALRICH PIVS ABBAS+

Wahrscheinlich ist dieser Theil der Inschrift bei der Fortführung des Gusswerkes zugleich mit vielen andern Kunstwerken des hiesigen Münsters nach Paris

---

[1]) Vgl. unsere Abbildung und ausführliche Beschreibung dieses prachtvollen Deckels und seiner vielen figürlichen Reliefs in der Zeitschrift für »christliche Archäologie und Kunst«, herausgegeben von F. von Quast u. H. Otte, II. Band 6. Leipzig. T. O. Weigel, 1860. Auch an den gegossenen Thüren des Domes von Hildesheim, Meisterwerke des Erzgusses aus den Tagen des grossen h. Bischofs Bernward, dessgleichen auf dem dortigen prachtvollen Taufbecken, sowie auf dem *vas lustrale* des Domes zu Speier, ein Gusswerk aus der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts, finden sich ähnliche figürliche Repräsentanten der vier Paradiesesströme, die ebenfalls Urnen halten, vor. — [2]) ȣ griechische Schreibweise für OU sowie früher Є für E.

zu Ende des vorigen Jahrhunderts abgebrochen worden und verloren gegangen. Der zweite Vers der Inschrift mit der Aufzählung der beiden andern Paradiesesströme, des Phison und des Gehon, fehlt ebenfalls und scheint derselbe schon in den Tagen des a Beeck nicht mehr vorfindlich gewesen zu sein, da der letztgedachte Geschichtschreiber denselben anzugeben unterlässt.

Herr P. Käntzeler, der um die Aachener Geschichts- und Alterthumskunde sich viele Verdienste erworben, hat in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland eine gelehrte Abhandlung veröffentlicht, welche unter Beigabe einer lithographischen Abbildung unsern Pinienapfel zum Gegenstande hat. Derselbe hat in dieser, unten angeführten Monographie[1]) die beiden heute noch erhaltenen, stellenweise ziemlich unleserlich gewordenen Verse ergänzt, dessgleichen in einem spätern Aufsatz[2]) es mit Glück versucht, den zweiten schon seit einigen Jahrhunderten fehlenden Vers im Hinblick auf verwandte Stellen frühchristlicher Dichter, vornehmlich Victorin's und Cyprian's in folgender Weise zu ersetzen:

Phison auriferis, Gehon sed mitior undis.

Im Versmaass des Originals würde die Uebersetzung der heute noch erhaltenen Hexameter, in richtiger Aufeinanderfolge mit dem fehlenden und ergänzten, also lauten:

»Ursprung alles Gewässers, reichen der Erde die Fluth dar:
Gehon, fliessend in sanftem Lauf, goldhaltig der Phison,
Euphrat, befruchtend das Land und pfeilschnell eilend der Tigris;
Fromm singt Dank Abt Udalrich dem Erschaffer der Dinge.«

Schon a Beeck macht in seinem *Aquisgranum* auf die formverwandte Parallele unserer Pinie mit jenem ausgezeichneten Gusswerke eines Pinienapfels aufmerksam, das er gegen Beginn des XVII. Jahrhunderts in Rom und zwar auf dem grossen Platze vor St. Peter auf niedrigem Standpunkt errichtet fand. Im Vergleich mit dieser in grosser Meisterschaft sehr zierlich und schlank gegossenen Pinie, ein vollendetes Gusswerk der klassisch-römischen Zeit, die, heute in den vatikanischen Gärten aufgestellt, wir genauer bei unserm vorletzten Verweilen in Rom zu untersuchen Gelegenheit hatten, muss das eben besprochene Aachener Gusswerk hinsichtlich seiner Technik als mangelhaft und unvollkommen bezeichnet werden. Auch die äussere Eleganz der Form fehlt der sogenannten Artischoke des Abtes Udalrich, wohingegen das vorerwähnte römische Gusswerk in schönen, wohlproportionirten Formen leicht zur Höhe anstrebt. Die Aachener Pinie hat hingegen eine mehr gedrückte Form, und sind die markigen Blätter, die, 129 an der Zahl, sich meistens dreieckig gestalten, auf der obern Spitze abgestumpft. Leider fehlen zur ge-

[1]) Diese Abhandlung, veröffentlicht in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande Heft XXVII, Bonn bei Marcus 1859, führt den Titel: der Pinienapfel neben dem Haupteingange der Aachener Münsterkirche und seine Inschriften. Seite 101 bis 114.

[2]) »Aus der Taufweihe des Charsamstags« im Echo der Gegenwart von 1864, 26. März, Nº 86.

nauern Zeitbestimmung, wie im Vorhergehenden schon bemerkt, die vier sitzenden Bildwerke, als ebenso viele allegorische Darstellungen der betreffenden Flüsse. Als einziges kennzeichnendes Merkmal zur Beurtheilung der Entstehungszeit des vorliegenden Gusswerkes befindet sich auf den untern stärkern Wurzelblättern der oftgedachten Pinie ein ziemlich scharf hervortretendes Ornament, das an dieser Stelle als Blattnerv die bekannte Form der *fleur de lis*, ziemlich allgemein gehalten, anzustreben scheint. Zieht man mit diesen Blattnerven in Lilienform zugleich auch die charakteristischen Formen des einen noch grössern Ueberrestes der allegorischen Figur als Repräsentanten eines der vier Ströme in Betracht, rechnet man noch hinzu Form und Ausbildung der eingegrabenen Grossbuchstaben, deren Gestalt für die erste Hälfte des XI. Jahrhunderts bezeichnend ist: so dürfte im Hinblick auf die technische Unbeholfenheit des Gusses die Annahme Berechtigung finden, dass unsere Artischoke gegen Mitte des XI. Jahrhunderts Entstehung gefunden habe.

Einen genaueren Anhaltspunkt zur Bestimmung der Entstehungszeit des vorliegenden Gusswerkes würde man allerdings dadurch gewinnen, wenn man in der Reihenfolge der Vorsteher des Aachener Stiftes den Namen Udalrich antreffen würde. Bekanntlich wurde in jenen Zeiten, als die Stiftsherren noch nach der Regel des Bischofs Chrodegang von Metz eine fast klösterliche *vita communis* führten, der jedesmalige Vorsteher solcher Stiftskirchen nicht Probst sondern Abt genannt. Es könnte also mit Fug angenommen werden, dass einer der Vorsteher des Aachener Stifts, Udalrich mit Namen, die Pinie zugleich mit dem Gusswerke eines grössern Wasserbeckens für die Vorhallen des Aachener Stifts habe anfertigen lassen. Sich in weitere Conjekturen zu verlieren, ob vielleicht die in Erz gegossene Pinie von auswärts nach Aachen gebracht worden oder, da bereits gegen 960 die Aachener Kanoniker aus ihrer Mitte zum Probst den 966 verstorbenen Bruno wählten, wer sonst jener Udalrich abbas gewesen sei, gestattet der vorliegende enge Raum nicht.

Diejenigen, die sich eingehender über diese Fragepunkte unterrichten wollen, mögen das Einschlagende in der oben angeführten Monographie nachsehen. Das Eine jedoch ist als feststehend anzunehmen, dass der Sockel nebst seiner Inschrift als gleichzeitig mit dem unbeholfenen Guss der Pinie betrachtet werden müsse und dass unser Gusswerk durchaus nicht der römischen Kunstepoche, sondern jener Zeit des Mittelalters angehöre, wo in Deutschland die *opera fusilia* fast handwerksmässig angefertigt wurden.

Da der Pinienapfel seit der Verlegung desselben von der innern schützenden Vorhalle nach Aussen an seine jetzige unzweckmässige Stelle in einer Weise gelitten hat, dass mehrere Sprünge und Risse sich eingestellt haben, so wäre es gewiss dringend zu wünschen, dass eine gründliche Wiederherstellung dieses interessanten Monumentes baldigst von kundiger Hand vorgenommen und zugleich durch eine passende Ueberdachung ein Schutzmittel gegen weitere Verwitterung und den allmähligen Verfall des in Rede stehenden Gusswerkes hergestellt würde.

Die zwei grossen Thürflügel,

ein Erzguss der Karolingerzeit, Beginn des IX. Jahrhunderts.

Höhe der beiden Thürflügel 12′ 1″ 6‴ — 3,886 mètre. Breite derselben 8′ 6″ 6‴ — 2,683 mètre

Abbildungen unter Fig. III, IV u. V.

Die ehernen Thürflügel an dem Haupt- und den Nebeneingängen des karolingischen Münsters zu Aachen gehören unstreitig zu den ältesten und bemerkenswerthesten Werken des monumentalen Gusses, die seither im christlichen Abendlande bekannt geworden sind. Dieselben dienen zugleich zum Belege, dass sogar in den Tagen Karl's des Grossen die *opera fusilia* auf vaterländischem Boden gekannt und geübt wurden. Aehnliche Gusswerke wurden im spätern Mittelalter als vorzugsweise deutsche Kunstwerke betrachtet und erlangten als solche eine grosse Berühmtheit. Dass die gegossenen Thürflügel, die in beifolgender Abbildung unter Fig. III in fast einem Neunzehntel der natürlichen Grösse wiedergegeben sind, dem Beginne des IX. Jahrhunderts angehören, dafür zeugt ausser der örtlichen Ueberlieferung jenes entschieden karolingische Formengepräge, welches dieselben bei ihrer charakteristischen Einfachheit offenkundig zur Schau tragen.

Zieht man zunächst die grosse Hauptthür in Betracht, die in der Volkssprache des in unmittelbarer Nähe befindlichen ehernen Bildwerkes des *Wolfes* wegen, die *Wolfsthüre* genannt wird, so ist zu bemerken, dass dieselbe aus zwei rechteckig-länglichen Flügelthüren besteht, welche in der mittlern Hälfte sich öffnen. Jede dieser beiden *valvae* hat eine Höhe von 12′ 4″ 6‴ bei einer Breite von nur 4′ 3″ 3‴. Aehnlich den Cassettirungen an römischen Monumenten, wird jeder der beiden Thürflügel durch acht längliche Vertiefungen oder Spiegel in eben so viele rechteckig-längliche Tiefflächen getheilt, welche, im Lichten gemessen, je eine Höhe von 2′ 5″ 6‴ und eine Breite von 1′ 3″ 6‴ aufzuweisen haben. Die Tiefe dieser Spiegel stellt sich bei allen sechszehn Flächen ziemlich gleichmässig auf 7‴ heraus. Jede dieser Tiefflächen wird ihrerseits wiederum durch flache Rahmen abgegrenzt, die sich durch eine durchaus antik römische Verzierungsweise kenntlich machen. Wir veranschaulichen auf Seite 12 unter Figur IV in Hälfte der natürlichen Grösse einen Theil dieser Umfassungs-Rahmen, und weisen in Kürze darauf hin, dass in den entsprechenden Hohlkehlen die sogenannten Perl- und Eierstäbe zur Anwendung gebracht sind, die nicht nur an den Monumenten des classischen Roms, sondern auch an denen der Verfallzeit der Antike immer wiederkehren. Gleichwie die unter Fig. IV von a nach b abgebildete Umrahmung die acht Spiegel eines jeden Thürflügels gleichmässig abfasst, so wird hinwiederum der ganze Thürflügel abermals von einer breitern Randeinfassung umgeben, die eine grösste Breite von 3″ 6‴ hat. Wie es die beifolgende Abbildung unter Fig. IV von b nach c ver-

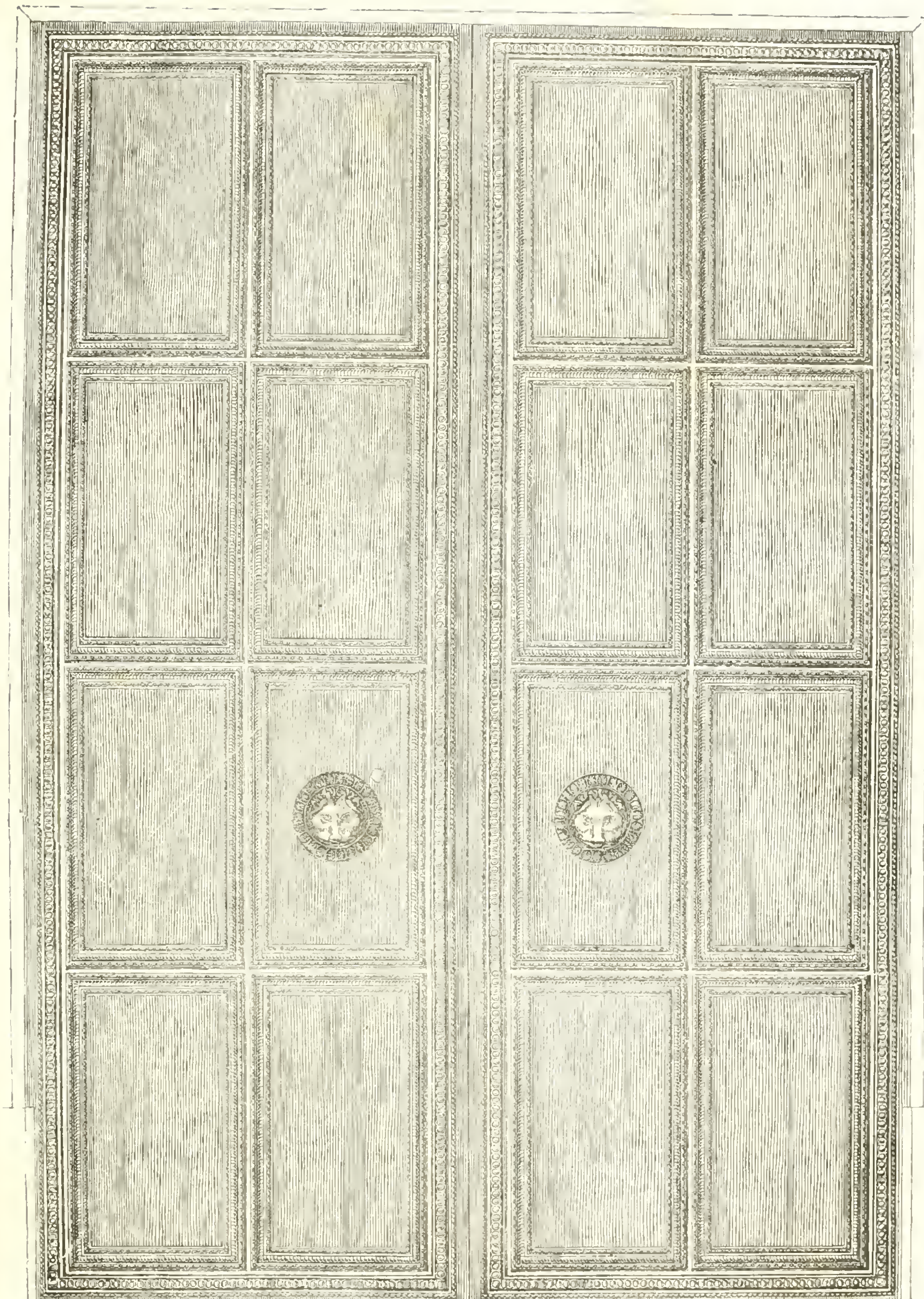


Fig. III.

anschaulicht, tritt an diesem äussern Rand, und zwar nach Aussen hin, in einer ziemlich starken Rundung sich erhebend, der klar ausgesprochene Eierstab immer wieder zum Vorschein, der nach seiner Aussenseite hin, durch einen schmalen Perlstab abgefasst wird. Ausser diesen kaum halb erhaben aufliegenden Verzierungen, die zugleich für das Karolingische Herkommen der Aachener Bronce-

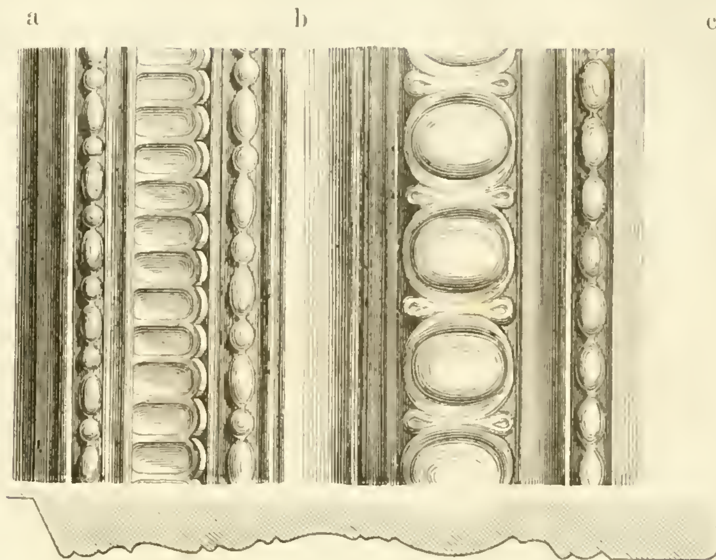


Fig. IV.

thüren beweisführend sind, machen sich auf jenen Tiefflächen, die zunächst beim Oeffnen und Schliessen der beiden Thürflügel berührt werden, zwei Löwenköpfe bemerklich, die immer wieder in formverwandter Gestaltung an den Thüren der romanischen Kunstepoche vorkommen. Offenbar hatten diese Löwenköpfe, neben ihrer symbolischen Bedeutung, ehemals auch den praktischen Zweck, dass durch den geöffneten Rachen derselben ein beweglicher Ring durchging, vermittelst dessen die Schliessung der Thürflügel leicht bewerkstelligt werden konnte. Dass auch häufig diesen Ornamenten eine symbolische Bedeutung, in Hinblick auf die Stelle *vicit leo de tribu Juda* gegeben wurde, lässt sich aus einem ähnlich frühromanischen Thürbeschlag einer alten Kirche in der Nähe von Limburg an der Lahn folgern, wo wir, ebenfalls in Metallguss, einen ähnlich stylisirten Löwenkopf vorfanden, der von den Attributen der vier Evangelisten umgeben war. Da auf der stylgetreuen Abbildung unter Fig. III der bedeutenden Verkleinerung wegen die formschönen Einzelheiten dieser Löwenköpfe kaum erkenntlich sind, so veranschaulichen wir auf Seite 13 unter Fig. V in einem Drittel der natürlichen Grösse eine solche Verzierung, und fügen noch wenige Worte zur Erläuterung hinzu.

Auf einer Rundscheibe, deren Durchmesser 10″ 10‴ beträgt, bei einer Dicke von 4‴ zieht sich, ziemlich vertieft aufliegend, ein kranzförmiges Ornament herum, das man in der Kunstsprache Acanthus-Laub benennen würde, und dessen Stylisirung an ähnliche Ornamente aus dem sogenannten Bas-Empire deutlich erinnert.

Auch die Löwenköpfe, insbesondere die Mähnen, verrathen eine strenge Stylisirung mit unverkennbaren Anklängen an die classische Antike. In dem einen Löwenkopf auf dem Thürflügel rechts von dem Beschauer haftete bis vor Kurzem in dem halbgeöffneten Rachen noch ein Bruchtheil des ehemaligen Ringes.

dessen sich die Volkssage in ihrer Weise bemächtigt und als Teufels-Daumen poetisch ausgebildet hat [1].

Bei Besprechung der grossen Erzthüre des Aachener Münsters wäre noch die Frage zu erörtern: Waren ursprünglich Flachgebilde in den grossen Tieffeldern der Thürflügel beabsichtigt oder Bildwerke, deren Umrisse von Silber, ähnlich den Tauschirarbeiten, in die platten Bronce-Tafeln eingelassen werden sollten? Wir glauben Beides verneinen zu sollen. Zu der grossen Einfachheit des äussern karolingischen Baues passten auch die einfachen Gusswerke der Thüren mit ihren glatten Spiegeln. Aller Reichthum und alle Zierde sollte sich im Innern der Palastkapelle entfalten. Erst seit dem X. Jahrhunderte fing man an, diese quadratischen Füllungen der Thüren mit Reliefs zu schmücken, wie an denen zu Augsburg, Hildesheim, Verona, oder dieselben mit eingelassenen Tauschir-Arbeiten in Silber zu verzieren, ähnlich wie an den Thüren zu St. Marco in Venedig und an der Haupteingangsthüre der Abteikirche zu Monte-Casino.



Fig. V.

Fragt man nach dem ursprünglichen Standorte der grossen Wolfsthüre, so unterliegt es keinem Zweifel, dass die beiden Thürflügel den Eingang ins karolingische Octogon in der Tiefe der Vorhalle ungefähr da eröffneten, wo heute die drei Stufen zur innern Kirche am Abschluss der Vorhalle führen. In der That fanden sich auch noch an dieser Stelle bei Gelegenheit der 1843 vorgenommenen Nachgrabungen die Ueberreste der ursprünglichen Thürschwellen nebst Fragmenten des Karolingischen Portals vor.

Wenn in hoffentlich wenigen Jahren die Wiederherstellung der sehr entstellten Westfaçade des Aachener Münsters zur That werden und der obere Theil

[1] Vgl. Simrock's Rheinsagen S. 132. Bonn 1850. Jansen, Sammlung verschiedener Gedichte in der Aachener Volkssprache. Aachen 1815.

des Thurmes wieder so ausgebaut werden wird, wie er vor dem letzten grossen Stadtbrande gestaltet war, dann wird auch ohne Widerrede im Sinne des ersten Baumeisters die karolingische Vorhalle wieder eröffnet und der grossen Wolfsthür wieder der Ehrenplatz an der Stelle angewiesen werden, den sie in den Tagen des grossen h. Kaisers einnahm.

Die sechs kleinern Thürflügel.

Gusswerke aus dem Beginn des IX. Jahrhunderts.

Höhe 7' 6" — 2,357 mètre. Breite 4' 6" — 1,412 mètre.

Abbildung der Umrahmungen unter Fig. VI.

Zu beiden Seiten der eben besprochenen gegossenen grössern Thürflügel befinden sich zwei kleinere Doppelthüren, dessgleichen auch eine kleinere Doppelthüre an der Ostseite des Octogons, die offenbar mit den eben gedachten grössern *valvae* aus einer und derselben Zeitepoche herrühren. Zum Belege, dass nämlich diese drei kleinern Doppelthüren hinsichtlich der Zeitfolge mit der grössern Hauptthüre identisch sind, verweisen wir nicht nur auf das gleichartige System der Füllungen und Verzierungen, die sich hinsichtlich der oblongen Felder und ihrer ornamentalen Einfassungs-Rahmen auf beiden Thüren, sowohl auf den kleinern als den grössern Thürflügeln als durchaus formverwandt herausstellen, sondern auch auf die ziemlich gleichartige Anlage und stylistische Durchführung der Löwenköpfe, mit welchen auch diese kleinern Thürflügel verziert sind. Hinsichtlich der Feldereintheilung an diesen sechs kleinern Thürflügeln ist zu bemerken, dass jeder derselben gleichmässig in je drei vertiefte Felder oder Cassetten abgetheilt ist, deren mittlere grössere Füllung eine Höhe von 3' 3" 4''' bei einer Breite von 1' 5" 10''' hat. Dieses grössere oblonge Mittelfeld wird nach oben und unten durch je eine kleinere vertiefte Fläche eingefasst, die nur eine Höhe von 1' 6" und eine Breite von 1' 5" 10''' zeigt. Die ornamentale Randeinfassung dieser vertieften Felder ist insofern verschieden von dem verzierten Rande gestaltet, der sich an der grossen Thüre befindet, als sich neben den drei antikisirenden Perlstäben, und zwar in Mitte derselben, ein erhaben aufliegendes Pflanzenornament in gleicher Form immer wiederkehrend zeigt, das in gleicher Bildung an Monumenten aus der Spätzeit des sinkenden Römerthums häufig zu ersehen ist.

Unter Fig. VI wird zur Seite, in der Hälfte der natürlichen Grösse, ein Theil der schön profilirten Einfassungsrahmen der sechs kleinern Thürflügel veranschaulicht, wie dieselben an allen Cassettirungen immer wieder vorkommen. Was das Ornament der Löwenköpfe betrifft, so ist hervorzuheben, dass dieselben in ihrem Umfange bedeutend kleiner und in ihrer Verzierungsweise einfacher als die unter

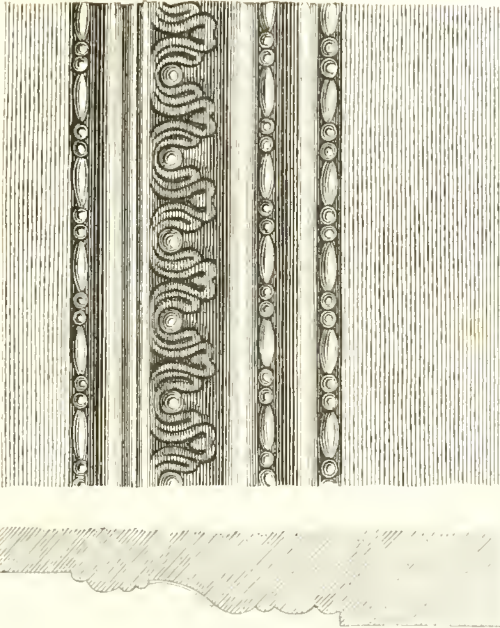


Fig. VI.

Fig. V abgebildeten gehalten sind. Es beträgt nämlich der Durchmesser derselben nur 6″ 6‴. Die Stylisirung der Mähnen ist an diesen kleinern Löwenköpfen eine entwickeltere und reichere zu nennen; anstatt der ornamentalen Umrandung in Weise des Akanthus an den grössern Löwenköpfen der Hauptthüre sind hier die kleinern Köpfe von einem einfachen Perlkranz eingefasst und umrandet.

Wenn auch Einhardt, der Freund und Lebensbeschreiber des grossen Kaisers, bei Schilderung der Aachener Pfalz-Kapelle die so eben besprochenen gegossenen Thürflügel nicht ausdrücklich erwähnt hätte, so würde dennoch die unbeholfene und mangelhafte Technik an sämmtlichen gegossenen Thürflügeln, dessgleichen die früher gedachten antikisirenden Verzierungen als lautsprechende Beweise des karolingischen Ursprungs derselben zu betrachten sein. Die Technik des künstlichen Metallgusses, der unter den römischen Cäsaren eine solche Höhe der Entwickelung und Vollendung erreicht hatte, war, sowohl diesseits als jenseits der Berge, nach Ablauf der alle Blüthen der Kunst gewaltsam niedertretenden Stürme der Völkerwanderung, allgemach ausser Kenntniss und ausser Uebung gekommen. Nachdem nun vor und nach dem Einbruche der Völkerwanderung die verschiedenen Kleinkünste und die technische Machweise derselben sich nach Byzanz geflüchtet und an dem dortigen prunksüchtigen Hofe unter den geschickten Händen der industriellen Griechen Aufnahme und Pflege gefunden hatten, so dürfte die Annahme berechtigt erscheinen, dass auch die Kunst des Metallgusses in der ersten Renaissance der Monumental- und Kleinkünste, die im Anschluss an die classische Kunstweise der römischen Imperatoren unter Karl dem Grossen bereits im VIII. Jahrhundert stattfand, von Byzanz und Griechenland über Italien nach Deutschland hin ihren Weg gefunden habe.

Gleichwie die eben besprochenen karolingischen Broncethüren des Aachener Münsters an formverwandte Erzgüsse älterer Kirchen zu Rom, Ravenna und Byzanz sich anschliessen, so haben zweifelsohne die ebengedachten hervorragenden Gusswerke als Vorbilder gegolten, nach welchen unmittelbar vor und nach dem X. Jahrhundert diesseits und jenseits der Berge mehr oder weniger analoge Gusswerke nachgebildet worden sind. So sahen wir, um nur einige anzuführen,

an der altberühmten Abteikirche von Monte-Casino ähnlich gegossene Thürflügel, ebenfalls in Casetten eingetheilt, die unter dem berühmten Abte Desiderius von griechischen Künstlern angefertigt worden sind. Das Byzantinische Herkommen derselben wird augenfällig durch eine in Silber vertieft eingeschweisste Inschrift gekennzeichnet, die sich an der untern Fläche noch lesbar erhalten hat. Auch an der Kirche zu St. Zeno in Verona sahen wir zwei gegossene Thürflügel, mit biblischen Scenen als Basreliefs in den Tiefflächen hervortretend, deren älteren Theile spätestens dem Schlusse des X. Jahrhunderts angehören. In weiteren Kreisen bekannt sind ferner die Broncethüren mit ihren merkwürdigen gegossenen Flachbildern an den Domen zu Hildesheim und zu Augsburg. Dieselben gehören dem XI. Jahrhundert an, dem auch die weniger bekannten und einfach gehaltenen Broncethüren des Mainzer Domes der Inschrift zufolge ihre Entstehung zu danken haben. Als hervorragende Meisterwerke des mittelalterlichen Metallgusses seien hier noch die gegossenen Thürflügel zu Nowgorod und zu Montreale erwähnt, die beide dem XII. Jahrhundert angehören. Eine besondere Beachtung verdienen ferner die schönen ehernen Hauptthüren von St. Marco in Venedig, die, der romanischen Kunstepoche angehörend, offenbar von griechischen Künstlern gegossen worden sind. Die vielen, vermittelst einfacher Umrisse in den verschiedenen Tiefflächen in Silber eingeschweissten Heiligenfiguren sind in meisterhaften Abbildungen von dem K. K. Rathe Camesina in den Mittheilungen der K. K. Centralkommission jüngst veröffentlicht und beschrieben worden.

Nur zwei der eben besprochenen kleinern Thürflügel dürften sich noch an ihrer ursprünglichen Stelle befinden; es sind dies jene beiden *valvae*, die den Eingang an der nordöstlichen Seite des Octogons verschliessen. Dieselben liegen der St. Foilanuskirche gegenüber und heissen im Volksmund: die Krämerthür, wahrscheinlich desswegen, weil sie der Krämerstrasse zunächst liegen. Wo befanden sich ursprünglich die beiden andern kleinern Thüren, die zur Stunde sehr unzweckmässig in dem unschönen Vorbau zu beiden Seiten der grossen Wolfsthüre angebracht sind? Da es wohl nicht anzunehmen sein dürfte, dass diese beiden Doppelthüren die innern Zugänge zu den beiden Treppengewölben verschlossen haben, die zu der Empore des Octogons führen, so würde sich vielleicht die Annahme empfehlen, dass die eine Thüre zum Einlass an der südöstlichen Seite des Octogons und zwar an der Stelle gedient habe, wo heute noch ein Eingang ersichtlich ist, der in einen gothischen, heut zur Sakristei benutzten Kapellenbau führt. Die dritte kleinere Thüre dürfte dann zunächst jenen Eingang verschlossen haben, der vom untern Octogon in nordwestlicher Richtung zu dem karolingischen Palaste führte, welcher dem Berichte älterer Schriftsteller zufolge vermittelst einer Säulenhalle mit der Pfalzkapelle verbunden war. Nach dieser Conjektur wäre der ursprüngliche Standort dieser letzten Thürflügel in der Oeffnung des Octogons zu suchen, die heute nach Ersteigung dreier Stufen den Eintritt in die h. Kreuzkapelle und die daran stossenden Umgänge vermittelt.

Die acht Gitterschranken auf der Empore des Octogons.

Erzgüsse aus dem Beginne des IX. Jahrhunderts.

Höbe 3′ 11″ rhein. — 1,231 m. — Länge 13′ 8″ 4‴ — 4,303 m. — Durchschnittliche Dicke der Stäbe 7‴.

Abbildungen durchschnittlich in einem Zehntel der Verkleinerung unter Figur VII, IX, X und XI.

Zu den seltensten und zugleich formschönsten Gusswerken, die sich aus den Tagen der Karolinger bis zur Stunde im christlichen Abendlande erhalten haben, sind unstreitig in erster Reihe jene acht in Erz gegossenen Abschlussgitter zu rechnen, welche der Empore des Octogons, in der Volkssprache »Hochmünster« genannt, zur besonderen Zierde gereichen. Dieselben dienen dazu, den Untertheil der acht offenen Bogenhallen in einer Weise abzuschliessen, dass dadurch die Freisicht in die Unterkirche nicht benommen wird. Diese Gitter bestehen aus demselben Material, aus welchem auch die gegossenen Thürflügel, abgebildet unter Nr. III—VI, angefertigt sind. Im Hinblick auf das durchaus gleichartige Material, das zu den Gusswerken der Thüren und Gitter verwandt worden, und in Rücksicht der chronologisch durchaus übereinstimmenden Verzierungen, die in gleicher Stylisirung sowohl an den ehernen Thürflügeln, wie an den Gitterschranken vorkommen, ist, bei Erwägung der constanten Ueberlieferung, die Annahme durchaus begründet, dass von einer und derselben Hand und zu gleicher Zeit die obengedachten monumentalen Gusswerke Entstehung gefunden haben. Ob indessen diese meisterhaft ausgeführten Gitter, desgleichen die ehernen Thüren nach Vollendung der Pfalzkapelle, unmittelbar unter den Augen des grossen Kaisers, vielleicht nach Angabe des baukundigen Ansigis gegossen worden sind, dürfte sich geschichtlich heute nicht mehr feststellen lassen. Das Eine jedoch ist als wahrscheinlich anzunehmen, dass diese Gusswerke nicht auf italienischem Boden, etwa durch griechische Künstler, sondern diesseits der Berge unter dem unmittelbaren Einfluss des seiner Vollendung entgegen gehenden Octogons hergestellt worden sind. Es würden nämlich die vielen der Oertlichkeit angepassten willkürlichen Abweichungen an den gegossenen Gitterschranken wohl kaum vorgekommen sein, wenn der Guss in Italien und nicht am Fusse der kaiserlichen Pfalzkapelle, deren Inneres sie schmücken sollten, vorgenommen worden wäre.

Eine genaue Untersuchung hat ergeben, dass, mit geringer Abweichung, jedesmal die sich gegenüberstehenden Gitter in ihren Musterungen und in ihren Grössen-Verhältnissen ziemlich übereinstimmen. Nur an den Bogenspannungen der Ost- und Westseite des Octogons findet diese Uebereinstimmung der Dimensionen und der

Musterungen an beiden gegenüberstehenden Gitterschranken nicht statt. Die Bogenöffnung nach Westen zum Thurme hin wird durch ein viertheiliges Gitterwerk geschlossen, welches beifolgend unter Fig. VII in einem Zehntel der natürlichen Grösse

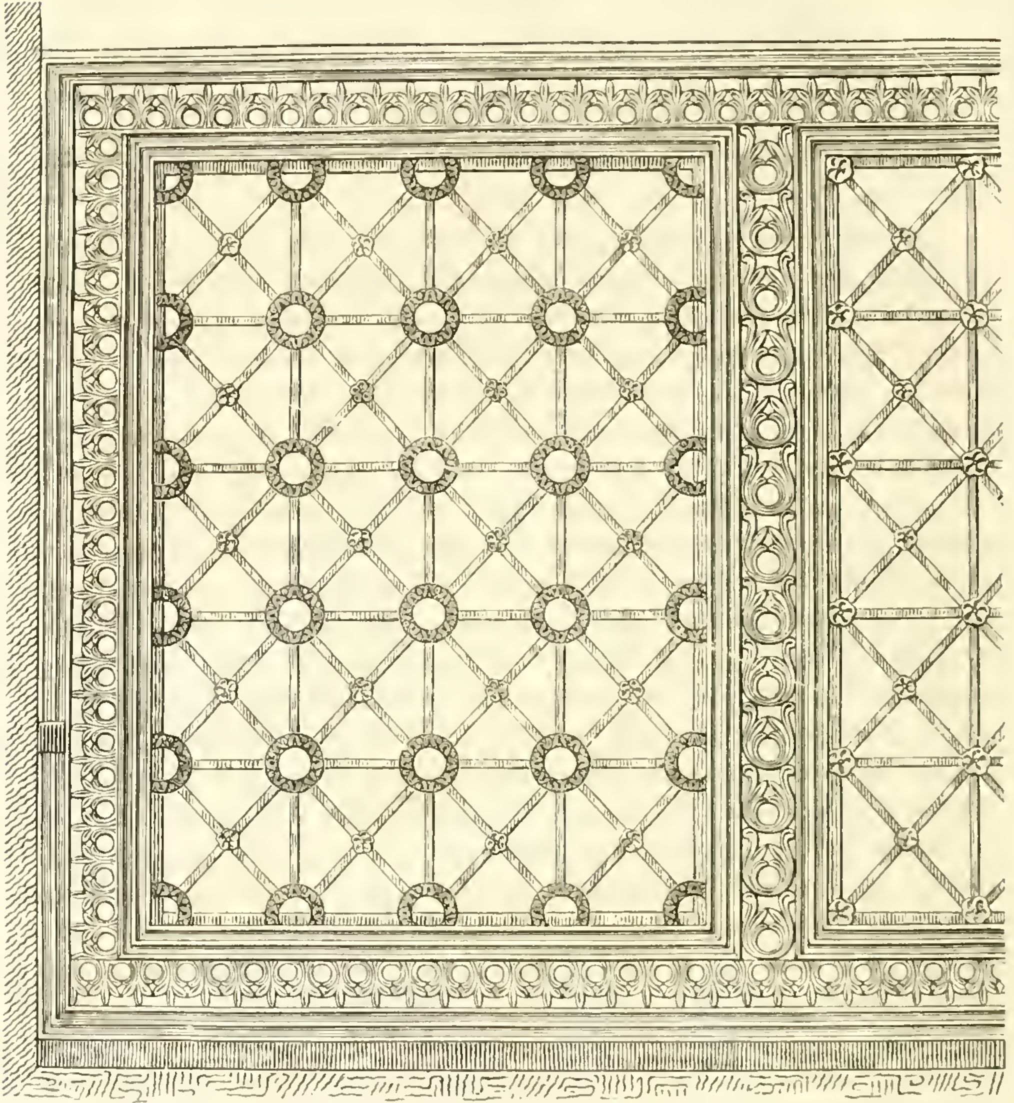


Fig. VII.

veranschaulicht wird. Jede der vier, durch verzierte Umrahmungen eingeschlossenen Gitterflächen misst in der grössten Breite, mit Einschluss der Einfassungen, 3′ 3″ 8‴ bei einer Höhe von 3′ 8″ 7‴. Zwischen den beiden innern Rechtecken, die auf der Abbildung unter Figur VII von b nach c in ihrer abweichenden Musterung angedeutet sind, ersieht man eine Oeffnung, die offenbar ursprüng-

lich beabsichtigt worden ist[1]) und den Zweck hatte, vermittelst einer ehernen Thüre geschlossen zu werden. Die Richtigkeit der eben ausgesprochenen Ansicht bezeugen auch die ursprünglich eingegossenen beiden Thürangeln, welche die Bestimmung hatten, die 2′ 1″ 3‴ breite und 3′ 11″ hohe Thür aufzunehmen. Diese Thür, wahrscheinlich in einer ähnlichen Verzierung gegliedert, wie die Musterung unter a nach b der Abbildung unter Figur VII, scheint in einer traurigen Zeit, vielleicht ihres metallischen Werthes wegen, entfernt worden zu sein, und dürfte die jetzige kunst- und formlose eiserne Gitterthür frühestens dem vorigen Jahrhundert angehören, wie das auch die äusserst nachlässige technische Zusammenfügung derselben hinlänglich bekundet. Obgleich die sechs übrigen gegossenen Gitterschranken jedesmal in vier kleinere Rechtecke eingetheilt sind, so zeigt das Abschlussgitter nach der Ostseite des Octogons hin nur drei rechteckige Abtheilungen, deren mittlere eine grösste lichte Breite von 4′ 11″ 6‴ misst. Die Musterung des Gitterwerks in diesen drei rechteckigen Abtheilungen stimmt durchaus mit der an dem eben besprochenen Gitter nach Westen unter Fig. VII überein. Zu beiden Seiten der Wandflächen ersieht man hier aber grade umgekehrt, wie an dem nach Westen befindlichen Abschlussgitter, in einem grössern Rechtecke jenes Gitterwerk, das unter Figur VII von b nach c in einem Bruchtheile bildlich wiedergegeben ist.

Um die Aufstellung und Reihenfolge der verschiedenen Gitter in ihren abwechselnden Musterungen im Bilde klar zu machen, ist in dem beifolgenden octogonen Grundrisse unter Fig. VIII die West- und Ostseite, das heisst der Thurm- und Chortheil des Octogons durch I^a und I^b angedeutet. Nach der Thurmseite unter I^a nimmt man ein Gitter wahr, welches, wie bereits gesagt, aus vier rechteckigen Abtheilungen mit dem offenen Thüreinlasse als fünftes Rechteck zusammengesetzt ist; unter Fig. VII ist theilweise eine Abbildung desselben bildlich wiedergegeben. Nach Osten hin, d. h. an der Chorseite des Octogons, bezeichnet im Grundrisse mit I^b, sind, wie früher bemerkt, nur drei Felder mit einmal wiederkehrenden Mustern ersichtlich, wie dieselbe unter Fig. VII von a nach c in einem Bruchtheile abgebildet worden sind.

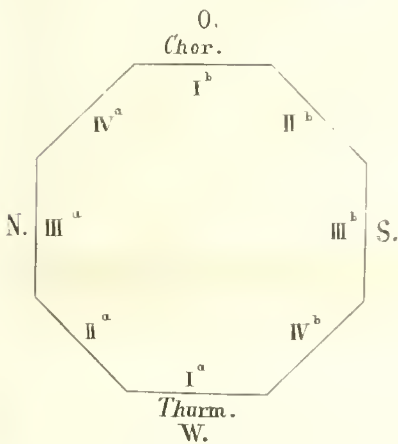


Fig. VIII.

Auffallender Weise werden die im Grundrisse sich gegenüber stehenden, unter II^a und II^b bezeichneten Seiten des Octogons durch die unbedingt reichsten Gitterschranken ausgefüllt, welche anscheinend nach Osten und Westen auf den Hauptseiten eine

[1]) Sieh in der schon angef. Abhandlung über den Pinienapfel v. P. St. Kantzeler die Note auf S. 109 des 27 H. der Bonner Jahrbb., oder »Echo« Nr. 21 v. 1855 »der Marmorstuhl.«

zweckmässigere Aufstellung würden gefunden haben. Diese Gitterschranken, abgebildet unter Figur IX, werden ihrer ganzen Länge nach in 4 rechteckige

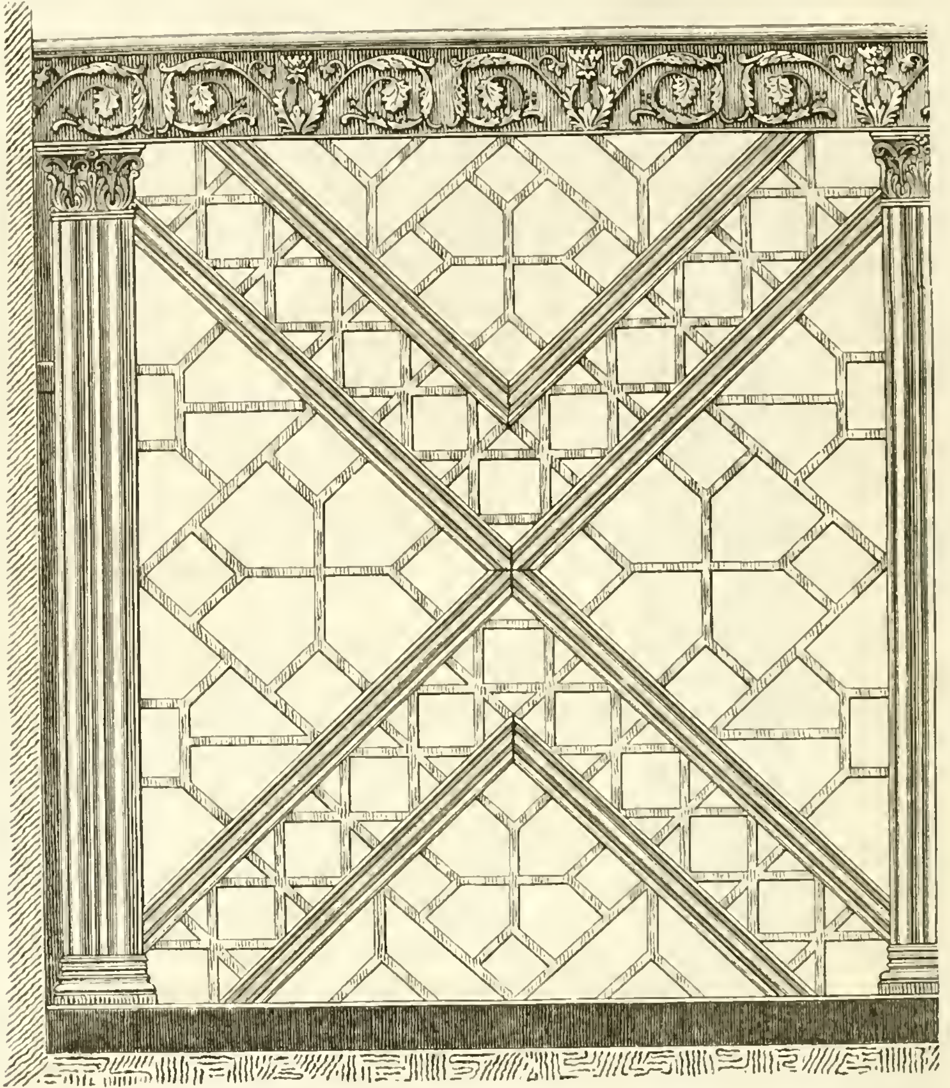


Fig. IX.

Felder abgetheilt, welche eine lichte Länge von 2′ 10″ 11‴ bei einer Höhe von 3′ 4″ 5‴ haben. Sämmtliche Felder werden jedesmal von kannelirten Pilastern eingefasst, welche von korinthisirenden Kapitälen bekrönt sind. Die Vergitterungen in diesen beiden gegenüberstehenden Schranken bilden jedesmal gefällige Kreuzmuster, und werden in der Mitte von zwei in Dreieck gestellten Bändern durchschnitten, deren Spitzen sich berühren. Auch der obere Theil dieser beiden reich verzierten *cancelli*, der gleichsam als Brustlehne zum Auflegen der Arme dient, ist, was bei allen übrigen nicht der Fall ist, mit einer spät-römischen, schwung-

voll gearbeiteten Laubverzierung geschmückt, die, halb erhaben aufliegend, nach beiden Seiten hervortritt.

In den offenen Bogenstellungen, bezeichnet durch III^a und III^b unseres Grundrisses, erblickt man sich gegenüberstehend jene Gitterschranken, die unter Fig. X ebenfalls in

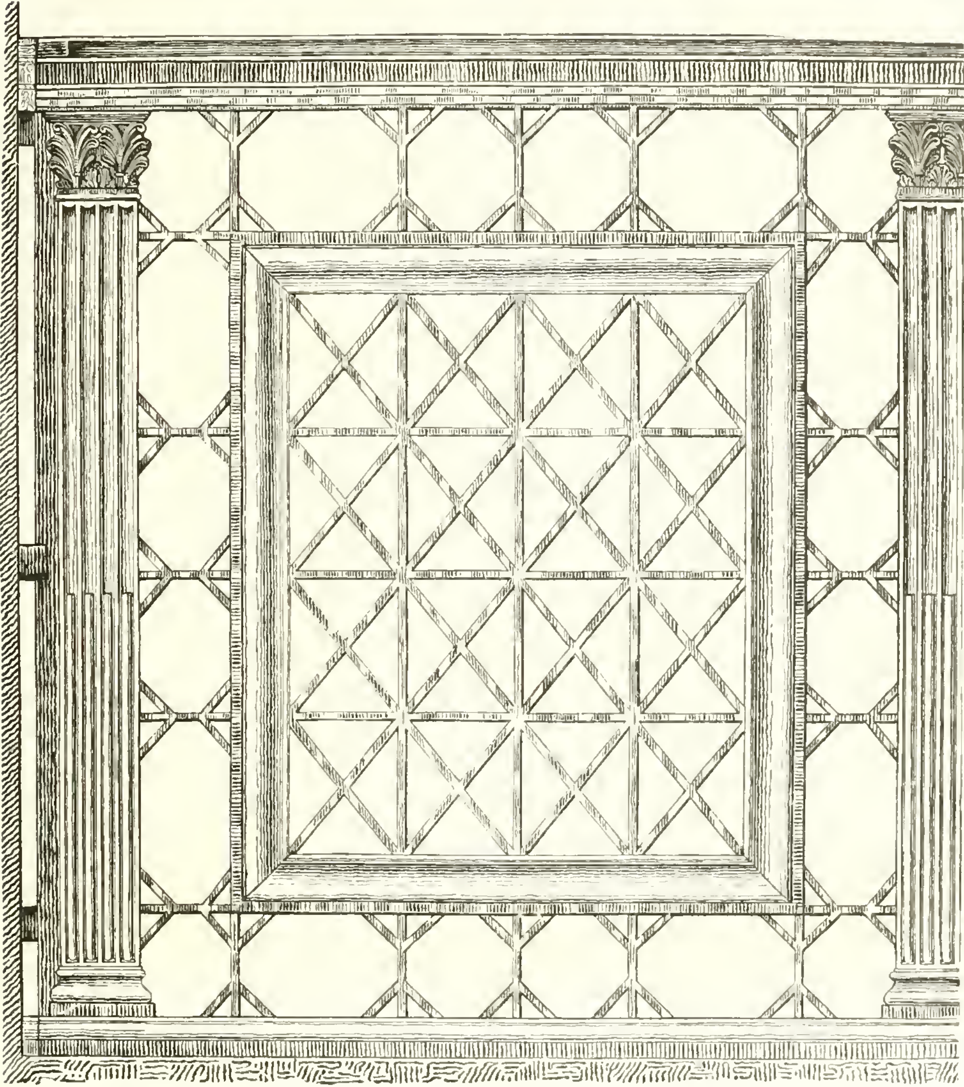


Fig. X.

einem Zehntel der natürlichen Grösse bildlich wiedergegeben sind. Auch diese Gitter gehören, mit Bezug auf die kannelirten Säulchen mit korinthisirenden Kapitälen, durch welche jedes der vier Felder flankirt ist, zu den reicheren Schranken, die sich unter den acht Bogen des Octogons befinden. Das Gitterwerk selbst ist jedoch ziemlich einfach und schmucklos gegliedert. Die unter IV^a u. IV^b bezeichneten, sich gegenüberstehenden

Seiten des Octogons werden durch ein viertes und letztes Paar Gitterschranken abgeschlossen, die unter Figur XI im verkleinerten Maassstabe abgebildet sind.

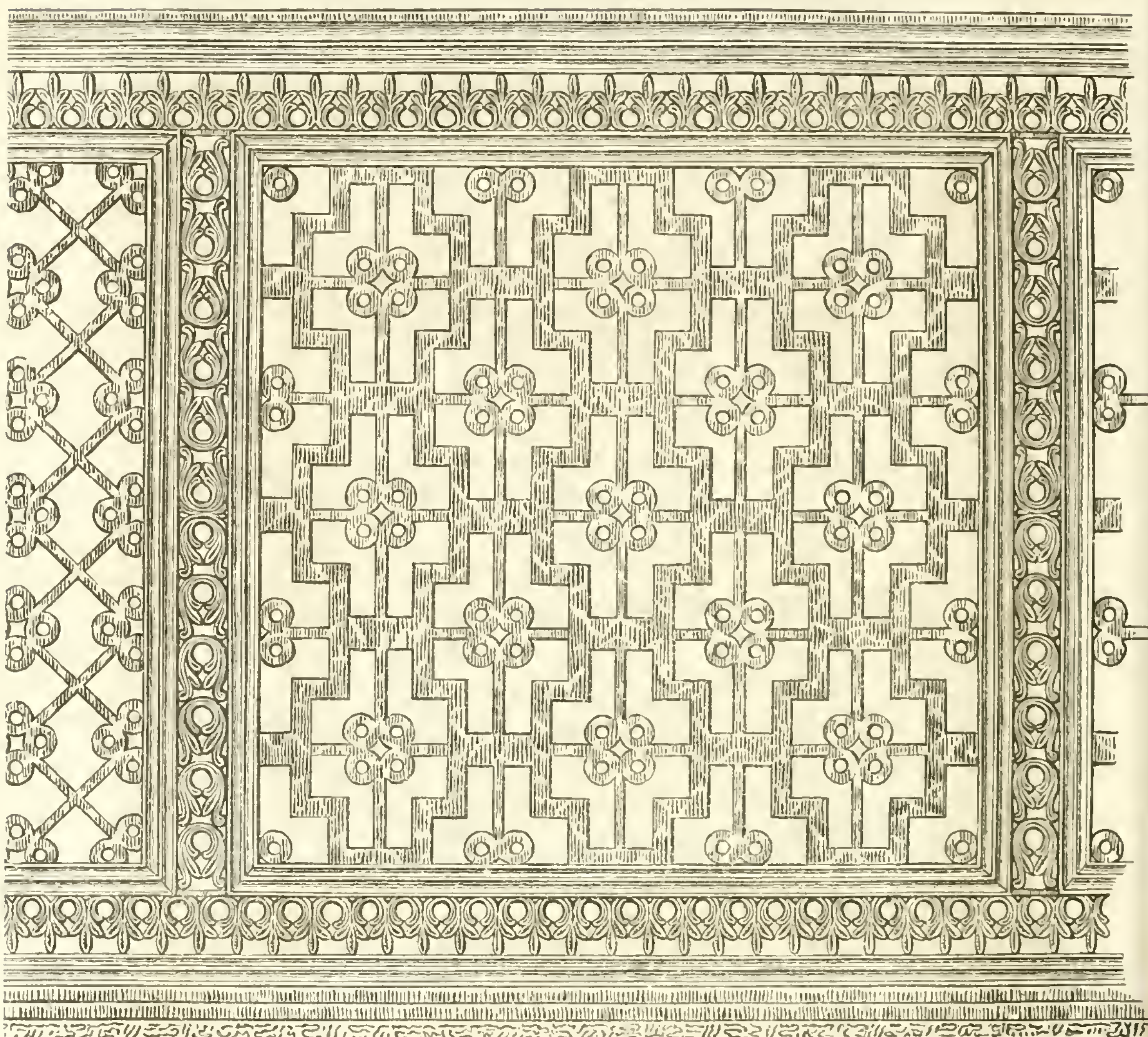


Fig. XI.

Was die Musterung in diesem Gitterwerk betrifft, so macht sich bei demselben insofern eine Verschiedenheit bemerklich, als bei dem Gitter, im Grundriss unter IV^{b}, das Muster, in der Abbildung ersichtlich von e nach f, und zwar im vierten Felde, umgekehrt eingesetzt ist, wohingegen bei dem Gitterwerk unter IV^{a}, dem Chore zunächst, diese Füllungen, ein Kreuz formirend, abgebildet von e nach f, diese mittlern Felder neben einander aufrechtstehend ausfüllen. Auch noch auf eine andere Eigenthümlichkeit machen wir hier aufmerksam, welche nur bei zwei Gitterschran-

ken sich vorfindet und die mehr technischer Natur ist. Sämmtliche Umrahmungen an den acht Gittern, welche die rechteckigen Felder mit ihren verschiedenen Musterungen einfassen, sind flach gegossen und haben durchschnittlich eine Dicke von 9‴ bis 1″. Nur die Umrahmungen und Einfassungen an den beiden gegenüberstehenden Gitterschranken nach Osten und Westen hin, bezeichnet im Grundriss I^a, I^b, und abgebildet unter Figur VII, sind auffallender Weise hohl gegossen, so zwar, dass sämmtliches Laubwerk, welches die Felder der Gitter umgibt, nach beiden Seiten frei durchbrochen auftritt und in Mitte dieses Blätterschmuckes sich ein hohler Raum befindet. Mit einem Kunstausdrucke würde man dieses Laubwerk in den Umrahmungen, als ein à jour gegossenes bezeichnen. Aus welchem Grunde vorzugsweise diese Umrahmungen der beiden Gitterschranken in ihren Ornamenten freistehend gegossen worden sind, dessgleichen nicht auch sämmtliche Umrahmungen an den übrigen Gittern, dürfte heute schwer zu ergründen sein. Wahrscheinlich sind diese beiden *cancelli* nach Osten und Westen zuerst fertig gestellt worden, und ergaben sich bei dem Hohlgusse dieser Umrahmungen, mit freistehenden Laubornamenten nach beiden Seiten hin, grosse technische Schwierigkeiten; aus diesen Gründen dürfte man bei dem nachfolgenden Guss der übrigen Schranken diese à jour-Arbeit bei den Umrahmungen haben fallen lassen. In der That ersieht man oben auf der Brüstungslehne der Gitter nach Osten und Westen hin (vgl. I^b und I^a Fig. VIII) mehrere offene Stellen, die anzeigen, dass diese technischen Mängel und Unvollkommenheiten durch den Guss entstanden sind. Bei der Betrachtnahme, dass solche Mängel der Technik sich noch häufiger einstellen würden, entschloss man sich, den Hohlguss sämmtlicher Umrahmungen der Gitter aufzugeben.

Da es nach dem Berichte Einhards feststeht, dass Karl der Grosse seine Pfalzkapelle nicht nur mit den gegossenen Thürflügeln verzieren, sondern auch zum Abschluss der Empore des Octogons die eben besprochenen acht Gitterschranken herstellen liess, da ferner eine Menge vorkommender charakteristischer Einzelheiten und Verzierungen, dessgleichen die Uebereinstimmung des Materials mit dem an den Thürflügeln, dem karolingischen Herkommen unserer Gitterschranken das Wort reden, so hat man es bis jetzt nicht gewagt, die Gleichzeitigkeit des Gusses unserer Gitter mit den vorher besprochenen ehernen Thürflügeln in Zweifel zu ziehen. Vergleicht man indessen die in ihren Einzelheiten ziemlich reich entwickelten Gitterschranken mit den sehr einfach und schlicht gehaltenen Thürflügeln, so könnte man wohl die Frage stellen: ob die in den mannichfaltigsten Abwechselungen der Einzelheiten zierlich gehaltenen ehernen Schranken von demselben Meister entworfen und ausgeführt worden seien, der auch die Komposition und den Guss der Thürflügel angeordnet und geleitet hat. Bedenkt man aber, dass diese Abschlussgitter den Reichthum und den Glanz im Innern des Octogons, im Zusammenwirken mit den reichen Stein-Mosaiken des Gewölbes, fördern und heben, hingegen die Thürflügel nach Aussen hin dem einfachen architektonischen Bau in ernster

Weise zum Abschluss dienen sollten, so begreift man, dass der Meister, von dem der Entwurf und die Ausführung der acht Gitterschranken herrühren, in seinen Compositionen für die Gitter weiter gehen konnte, als ihm das bei dem Entwurfe der Thürflügel möglich war. Ferner will es scheinen, dass nicht nur hinsichtlich des technischen Machwerkes, sondern mehr noch in Bezug auf Entwurf und Durchführung der vielen formschönen Einzelheiten in verschiedenen Gitterschranken ein, wenn auch noch unbewusstes, Streben nach selbstständiger Entwicklung des Ornamentes sich geltend macht. Wenn auch die Musterungen unter Figur IX und X ein unverkennbares Anlehnen an klassisch-römische Vorbilder deutlich erkennen lässt, so zeigen hingegen die mannichfaltigen Formenbildungen in den gegossenen Gitterschranken unter Figur VII und XI einen klar ausgedrückten Hang nach Selbstständigkeit und grösserer Abwechselung in den Formen. Man ist desswegen versucht, in diesen, theils noch an römische Vorbilder sich anlehnenden Gittermotiven, theils der eigenen Erfindung eines fränkisch-germanischen Künstlers angehörenden Compositionen, die ersten leisen Anfänge der selbstständig werdenden fränkisch-germanischen Gusswerke zu erkennen, die unmittelbar nach dem X. Jahrhundert als vorzugsweise deutsche Kunstwerke zu einer grossen Entwicklung und Blüthe gelangten und einen wohlverdienten Ruf genossen.

Soviel uns bekannt ist, stehen heute in den vor dem X. Jahrhundert erbauten Kirchen im christlichen Abendlande die eben besprochenen acht merkwürdigen Gitterabschlüsse ohne formverwandte Seitenstücke da. Die im kleinen Maassstabe nach dem Vorbilde des Aachener Octogons unter der Regierung Ludwigs des Frommen erbaute achteckige Kapelle zu Germigny zwischen Orleans und St. Benoit sur Loire entbehrt in den analogen Arkaden die in Metall gegossenen Gitter als Brüstungen. In den Bogenstellungen von San Vitale zu Ravenna waren früher ebenfalls Brüstungen ersichtlich, dessgleichen auch ähnliche Gittermotive an der Narses-Brücke. Den Angaben des Eusebius in seiner »vita Constantini,« lib. IV, cap. 59, zufolge hatte auch die Apostelkirche zu Constantinopel vergoldete Gitter mit netzförmigen Motiven ehemals aufzuweisen. Auch die berühmte Sophienkirche zu Constantinopel entbehrte der ehernen *cancelli* nicht, wie dies aus den Abbildungen des grossen Werkes von Salzenberg über die »Hagia Sophia,« Tafel XXI, zu ersehen ist.

Das sogenannte Jagdhorn Karls des Grossen

aus einem Elephantenzahn geschnitzt mit reich verziertem Traggürtel.

Länge der Bogensehne 22" — 0,575 m. — Durchmesser der ovalen Oeffnung 5" — 0,130 Mm.

Abbildungen unter Fig. XII und XIII.

Der Schatz des karolingischen Münsters bewahrt unter vielen andern Merkwürdigkeiten auch einige Geräthschaften, die eine altehrwürdige Ueberlieferung mit der Person des grossen Stifters der abendländisch-christlichen Kaisermonarchie in unmittelbare Verbindung bringt. Hierhin ist zunächst zu rechnen ein grosses, in Elfenbein geschnitztes Horn, das im Munde des Volkes »das Jagdhorn Karls des Grossen« genannt wird und das eine örtliche Ueberlieferung gern als eines jener Geschenke bezeichnet, die der bekannte Chalif Harun al Raschid Karl dem Grossen als Zeichen seiner Freundschaft verehrt hat.

Betrachtet man näher die eigenthümlichen Thier- und Pflanzen-Sculpturen, mit denen in halb erhabener Arbeit der obere Rand und das untere schmälere Mundstück des mächtigen Blashorns verziert sind, so gewinnt man im Hinblick auf ähnliche reich verzierte *cornua sufflatilia* die Ueberzeugung, dass allerdings das vorliegende Blasinstrument aus dem Oriente herrührt und zunächst in jenen Ländern für die Zwecke des Krieges und der Jagd angefertigt worden sein dürfte, von woher die Elephantenzähne seit dem frühen Mittelalter für den grossen Welthandel bezogen zu werden pflegten.

Abweichend von ähnlichen Hörnern aus der gleichen Epoche, die sämmtlich nach Art der Elephantenzähne rund ausgebaucht sind, ist das in Rede stehende Horn, das ohne Gürtel 6 Pfund weniger 2 Loth wiegt, vieleckig gestaltet. Nach genauer Zählung haben sich zwölf glatt geschliffene Flächen auf dem mittleren Theile unseres *cornu* ergeben.

Wir würden befürchten müssen, bereits Gesagtes hier zu wiederholen, wenn wir die vielen geschnitzten Verzierungen des Hornes, welche der animalischen und vegetabilischen Schöpfung entlehnt sind, ausführlicher besprechen wollten. Es sei deswegen gestattet, auf die eingehende Beschreibung desselben auf Seite 139—143 unserer Gelegenheitsschrift zu verweisen, welche den Titel führt: »Der Reliquienschatz des Liebfrauen-Münsters zu Aachen in seinen kunstreichen Behältern.« Bonn, im Verlage von Max Cohen & Comp. 1860. Ueber den Gebrauch und das häufige Vorfinden von reich geschnitzten Hörnern in Elfenbein in den Kirchenschätzen des christlichen Abendlandes haben wir unter Hinzufügung der nöthigen Abbildungen in einem grössern Sammelwerk, nämlich in den »mittelalterlichen Kunst-Denkmälern des österreichischen Kaiserstaates,« Bd. II, Verlag von Ebner & Seubert in Stuttgart, 1859, das Nähere mitgetheilt. Die ebengedachte Abhandlung führt den Titel: »Geschichte der sculptirten Elfenbein-Hörner des Mittelalters.«

Hier sei es nur noch gestattet, zu dem bereits früher Gesagten einzelne Bemerkungen über den Charakter und die Verzierungsweise des unter Fig. XII mit-

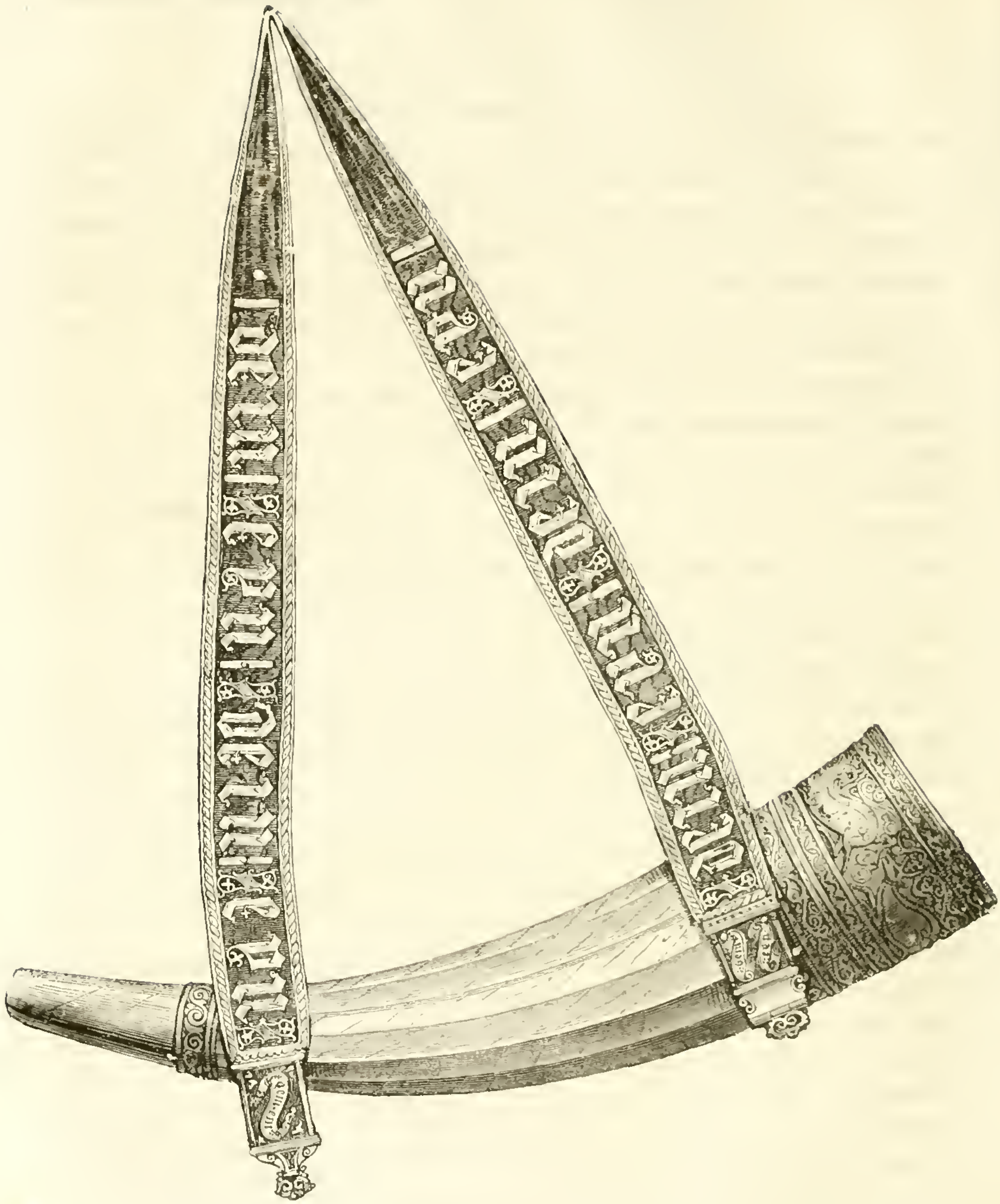


Fig. XII.

getheilten Hornes hinzuzufügen. Die 5 Zoll im Durchmesser breite Oeffnung des *buccinatorium* ist durch acht streifenförmig getrennte, ornamentale Ringe in ähnlicher Weise verziert, wie sich ein solcher Schmuck auch anderwärts an ähnlichen Blashörnern vorfindet. Sämmtliche in dieser Randverzierung befindlichen Pflanzen- und Thier-Ornamente tragen keine streng stylistische Behandlung und Ausführung zur Schau, wie man dieselben an romanischen Elfenbein-Sculpturen des christlichen Abendlandes vom X. bis zum XIII. Jahrhundert wahrzunehmen gewohnt ist. Dieselben erinnern vielmehr an arabisch-persische Vorbilder vor dem X. Jahrhundert, und stimmen dieselben mit ähnlichen Arabesken, zugleich der Thier- und Pflanzenwelt entlehnt, überein, wie sie auch an persischen, arabischen und ägyptischen figurirten Seidengeweben des X. Jahrhunderts anzutreffen sind. Wir wagen es nicht, hier endgültig die Thiergattung zu bestimmen, die an dem oberen breiten Rande, vier Mal wiederkehrend, ersichtlich ist. Obschon dieselbe mit einer jungen Hirschkuh Aehnlichkeit hat, so scheinen doch mehrere Gründe dafür zu sprechen, dass in diesen Thiergebilden eine Gazellenart des Orients zu suchen ist, wenn überhaupt der Elfenbeinschnitzer bei Darstellung dieser Thierfiguren eine bestimmte Thiergattung wiederzugeben gedacht, und nicht, wie dies häufig bei orientalischen Künstlern der Fall ist, seiner Phantasie freien Spielraum gelassen hat. Es ist nicht in Abrede zu stellen, dass das vorliegende Horn, hinsichtlich des orientalischen strengen Typus seiner formschönen Sculpturen, vielleicht noch auf die Tage Karls des Grossen zurückgeführt werden kann. Würde jedoch die örtliche Ueberlieferung dem karolingischen Ursprung des vorliegenden Blas-Instrumentes nicht zu nachhaltig das Wort reden, so könnte man versucht sein, die Anfertigung desselben in die Zeiten nach dem X. Jahrhundert zu verlegen, in welchen die meisten geschnitzten Blashörner angefertigt wurden, die uns in den Kunst- und Antiken-Sammlungen des Abendlandes heute noch zahlreich zu Gesicht gekommen sind.

Dass seit langer Zeit unser Blashorn einem praktischen Zwecke diente, dafür zeugt jener kunstreich verzierte Gürtel, der als Tragriemen augenfällig in den Tagen des kunstliebenden Karls IV. seine Entstehung gefunden und als wesentliche Zierde vielleicht erst in den letzten Jahrhunderten dem Horne hinzugefügt worden ist. Dieser *baltheus* aus schwerem Genueser Sammet von dunkel rother Farbe lässt in reichverzierten Minuskelschriften von vergoldetem Silber einen interessanten Sinnspruch erkennen, dessen Deutung in letzter Zeit von Alterthumskundigen verschiedenartig versucht worden ist. Es kehrt nämlich auf beiden Seiten dieses Gürtels, durch zierliche Ornamente in vergoldetem Silber getrennt, vier Mal diesselbe Lesung in folgenden Worten zurück: *dein eyn.*

Unter Figur XII ist in verkleinertem Maassstabe auch der kaum 3 Finger breite Sammetgürtel bildlich wiedergegeben, auf welchem die so oft besprochene Devise in aufgenähten Buchstaben von vergoldetem Silber deutlich lesbar ist. Derselbe Sinnspruch kehrt jedoch ebenfalls in vertiefter Eingravirung auf beiden ausmündenden Eckstücken dreimal zurück, mit welchen der Gürtel an seinen Enden verziert ist.

Unter Figur XIII ist in natürlicher Grösse einer dieser Eckbesätze mit eingravirtem Sinnspruch bildlich wiedergegeben. Wie die charakteristischen, ornamentalen Einzelheiten es deutlich besagen, rühren diese Eckbeschläge aus der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts von derselben Meisterhand her, die auch die zierlich gearbeiteten Kleinschriften auf dem Sammetbande angefertigt hat.



Fig. XIII.

Welche Bedeutung ist nun dieser so oft wiederkehrenden Devise beizulegen? Nachdem die Lösung dieser räthselhaften Worte in gelehrten Abhandlungen in jüngster Zeit mehrmals versucht worden ist[1]), können wir uns unter Hinweis auf das bereits Gesagte hierorts kurz fassen. Von allen bis jetzt vorgeschlagenen Lesungen scheint uns die Erklärung des Herrn Käntzeler am stichhaltigsten zu sein, der nach Voraussendung etymologisch-grammaticalischer Untersuchungen auf Seite 127 der unten angeführten Abhandlung unser *dein eyn* deutet mit den Worten: *diene Einer.* Abgesehen davon, dass in der niederdeutschen Aachener Mundart der hochdeutsche Imperativ: *diene Einer* auch heute noch lauten würde: *dein eyn*, gewinnt die ebengedachte ziemlich nahe liegende Erklärung auch noch dadurch einen höhern Grad von Wahrscheinlichkeit, dass auch in dem englischen Wappen des Prinzen von Wales das Motto »*ich dien*« in deutscher Sprache, sogar in französischen Lexicis unter der Bezeichnung »*ic dien*« aufgeführt, zu lesen ist. Auch das Wappenschild des Earl Pembroke lässt folgende Devise erkennen: *Ung* (*un*) *je serviray*, d. h. Einem will ich dienen. Diese chevalereske Deutung unserer Devise, welche Anklänge an die Zeiten der provençalischen Troubadours und deutschen Minnesänger durchblicken lässt, gibt uns erwünschte Veranlassung, zu den vielen Hypothesen über das Horn Karl's und seine Gürtelschrift unserer Seits eine neue und, wie es uns scheinen will, nicht gewagte hinzuzufügen. Wir tragen nämlich kein Bedenken, anzunehmen, dass der Sammtgürtel nebst seiner Metall-Inschrift vielleicht erst seit den letzten Jahrhunderten dem Horne hinzugefügt worden und dass also der Gürtel nebst seiner Devise ursprünglich nicht angefertigt worden ist, um unserm *cornu* als Traggurt zu dienen. Da nun eine genaue Untersuchung ergeben

[1]) Vgl. die betreffende Abhandlung von P. St. Käntzeler in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande; Bonn 1865, 38. Heft, Seite 123 bis 130. Eine fernere Erklärung der in Rede stehenden Devise erschien anonym in dem Feuilleton des Echo der Gegenwart vom 27. April 1865, und schloss dieselbe mit einem schönen Gedicht auf Karl d. Gr., dessen Refrain »Dein eyn«: in der vorgeschlagenen Deutung »Keiner, allein« immer wieder klingen liess.

hat, dass sowohl der rothe Genueser Sammet des Gürtels, dessgleichen die goldgewirkten modernen Einfassungsbördchen desselben, sowie auch das seidene Futterzeug des Gürtels frühestens dem XVII. Jahrhundert angehören, so liegt die Annahme sehr nahe, dass die verschiedenartig gedeutete Inschrift ursprünglich als wohlbekannte Devise den Gürtel eines reich sculptirten Blashornes von Elfenbein verziert habe, das, der Sitte des XIV. Jahrhunderts gemäss, von einer hochstehenden Dame auf der Falkenjagd gebraucht worden sei[1]). Findet die Annahme Anklang, dass nämlich unsere aus Metallbuchstaben beweglich gestaltete Devise als zierliches Ornament den Traggürtel eines Hornes etwa zum Gebrauche einer Fürstin auf der im Mittelalter so beliebten Jagd mit dem Edelfalken gedient habe, alsdann würde der Sinnspruch: *dein eyn*, »diene Einer,« mit Bezug auf das betreffende Blashorn auf dem Gürtel an rechter Stelle und für Jeden sofort deutlich gewesen sein.

Nach diesen Andeutungen über den Traggürtel mit seiner oftmals gedeuteten Devise, finde hier eine fernere Untersuchung ihren Platz. Da nämlich in den Schatzkammern älterer Kirchen sich hin- und wieder noch grössere und kleinere Elephantenzähne als ausgehöhlte *cornua sufflatilia* erhalten haben, so entsteht die Frage: welchem kirchlichen Zwecke dienten ursprünglich diese Blashörner, und wozu wurden dieselben im späteren Mittelalter häufig verwandt?

Wie wir dies an anderer Stelle ausführlicher nachzuweisen versucht haben, hatten diese Blashörner namentlich vor Einführung der Glocken den Zweck, dazu benutzt zu werden, um vermittelst derselben den umwohnenden Gläubigen den Anfang der gottesdienstlichen Versammlungen anzuzeigen. In Stifts- und Abteikirchen bediente sich der *hebdomadarius* eines solchen mehr oder weniger reich verzierten Hornes, um der Stifts- und Klostergeistlichkeit, durch die Umgänge schreitend, den Beginn zu gottesdienstlichen Versammlungen und zur Absingung der canonisch vorgeschriebenen Tagzeitgebete anzudeuten. Nach Einführung der Glocken fanden im späteren Mittelalter diese mächtigen Elephantenzähne als merkwürdige Kunst- und Alterthumsgegenstände in den Schatzkammern der betreffenden Kirchen eine ehrenvolle Aufbewahrung. Die kleineren Hörner jedoch wurden seit dem XIII. und XIV. Jahrhundert auch häufig zur Aufbewahrung verschiedener Reliquien benutzt. Vermittelst kunstreich verzierter Gürtel wurden diese Hörner bei öffentlichen Prozessionen meistens von Würdenträgern des Capitels einhergetragen, wie dies noch im vorigen Jahrhunderte an der ehemaligen Stiftskirche Unserer Lieben Frau zu Maestricht und an der des h. Servatius ebendaselbst der Fall war, wo sich heute noch mehrere reich verzierte Hörner, mit Reliquien gefüllt, erhalten haben.

---

[1]) Vgl. hierzu unsere Beschreibung des zierlichen Jagdhornes mit der im Style der Minnesänger-Zeit geschnitzten Legende vom h. Ritter Georg, aufbewahrt auf dem Schlosse Friedenstein zu Gotha; unsere Abhandlung nebst Abbildung führt den Titel: Jagdhorn in Elfenbein mit figuralen Darstellungen etc. etc. Organ für christliche Kunst IX. Jahrg. pag. 99–102, Köln 1859.

Was die Parallelen betrifft, die sich heute noch in den verschiedenen Kirchenschätzen des christlichen Abendlandes erhalten haben, so sind hier besonders jene beiden reich geschnitzten Blashörner im Schatze des St. Veit-Domes zu Prag hervorzuheben. Einer unverbürgten mündlichen Ueberlieferung zufolge sind diese beiden merkwürdigen Hörner, fast von derselben Grösse wie das Karolingische zu Aachen, von Kaiser Karl IV. aus der ehemaligen Klosterkirche zu Rolandswerth in den Schatz von St. Veit nach Prag überbracht worden, und sollen dieselben von dem viel besungenen Helden Roland herrühren, mit welchen er in der Schlacht von Roncevales die Seinigen zum Kampfe ermuntert habe[1]).

Mit Ausnahme dieser Prager Hörner und eines anderen interessant geschnitzten *buccinatorium*, heute noch aufbewahrt in dem Schatze einer Cistercienser-Abtei Ungarns, welches nach der Ueberlieferung von dem Anführer der Jazygen herrühren soll, der mit den übrigen Horden in der Schlacht auf dem Lechfelde im Jahre 955 fiel, haben sich heute verhältnissmässig wenige solcher *tubae* in den Kirchenschätzen des Abendlandes erhalten. Nur in den Schatzverzeichnissen grösserer Kirchen finden sich häufig solche Blashörner von Elfenbein verzeichnet. Die meisten derselben haben seit den Stürmen der Revolution ihren ehemaligen Aufbewahrungsort gewechselt und sind in Kunst- und Antiken-Sammlungen der verschiedenen Hauptstädte Europa's übergegangen. So besitzt unter andern das königliche Museum in Berlin zwei solcher Blashörner in Elfenbein geschnitzt, die jedoch hinsichtlich ihres Alters jünger als das Aachener *cornu* anzusetzen sind. Auch in öffentlichen und Privat-Sammlungen Englands hatten wir Gelegenheit, mehrere solcher Hörner in Augenschein zu nehmen, die wohl mit Bezug auf ihren Umfang und den Reichthum der Sculpturen, weniger aber mit Bezug auf ihr hohes Alter, mit dem eben beschriebenen Horn *Olifant* in Vergleich gebracht werden können.

Das Diptychon,

in Elfenbein geschnitzt als Deckel eines Antiphonariums des X. Jahrhundert.

Länge 1' — 0,314 m. — Breite 4" — 0,106 m.

Abbildung unter Fig. XIV.

Gleichwie der ehemalige Krönungsschatz von St. Johann in Monza heute noch mehrere höchst merkwürdige Elfenbein-Sculpturen in Form von Diptychen und Triptychen aufzuweisen hat, durch welche in ziemlich vollständiger Reihenfolge die Entwickelung der Bildnerei in Elfenbein seit der klassisch-römischen Zeit bis zu den Tagen der Ottonen nachgewiesen werden kann, so besitzt auch die frühere Krönungskirche deutscher Könige zu Aachen mehrere, für das Studium der christlichen Kunst und insbesondere der Sculptur sehr bedeutsame Bildwerke in Elfenbein,

[1]) Vgl. die Beschreibung und Abbildung derselben in unserer Abhandlung in dem Sammelwerke der »Monumente des Oesterreich. Kaiserstaates« Stuttgart, Ebner und Seubert 1859.

die schon seit längerer Zeit das Interesse der Alterthumskundigen in hohem Grade auf sich gezogen haben.

Hinsichtlich des hohen Alters dürfte jenes Diptychon unter den Flachgebilden in Elfenbein im Schatz des Aachener Münsters wohl zunächst die zweite Stelle einnehmen, das heute nicht mehr seinem primitiven Zwecke dient, sondern seit mehreren Jahrhunderten dazu verwandt worden ist, als Zierdeckel einem in der Mitte des XIV. Jahrhunderts geschriebenen Antiphonale zum Einbande zu dienen. Den Gebrauch und den Zweck der Diptychen und Triptychen, sowohl in klassisch römischer Zeit, als auch im früheren Mittelalter hier als bekannt voraussetzend, machen wir darauf aufmerksam, dass die beiden vorliegenden Elfenbein-Deckel in ihren sechs verschiedenen figürlichen Bildwerken einem für seine Zeit sehr geübten Bildschnitzer ihre Entstehung zu danken haben, der ohne allen Zweifel auf italienischem Boden, und zwar unter dem Einfluss und der Anschauung römischer Vorbilder die, unter Fig. XIV dargestellten, verschiedenen Scenen aus dem Leben des Herrn zur Ausführung gebracht hat. Jede Elfenbeintafel ist der Länge nach in drei Felder abgetheilt, die ihrerseits wieder von schräg ansteigenden Umrahmungen eingefasst werden, welche verschiedene Laubverzierungen als Basreliefs erkennen lassen. Diese antikisirenden Pflanzengebilde, die durchaus einen italienischen Typus haben, erinnern sehr an spätrömische Laubornamente, die mit dem Akanthusblatt grosse Verwandtschaft zeigen. Namentlich aber bekundet der klar ausgesprochene Perlstab, der in der Tiefe die Umrahmungen abfasst, nicht nur die frühe Zeit der Entstehung der vorliegenden Sculpturen, sondern auch die Anfertigung derselben in einem Lande, das die Reminiscenzen einer grossen vergangenen Kunstepoche noch immer treu bewahrt hatte. Auch die kurzgedrungenen Figuren, insbesondere aber der nach klassischer Anschauungsweise behandelte Faltenwurf der Gewänder, ferner der Schnitt und die Tragweise derselben erinnern deutlich an die Form und Anlegungsweise der römischen Senatoren- und Matronen-Gewänder, wie dieselben in der Plastik der sinkenden römischen Kunst-

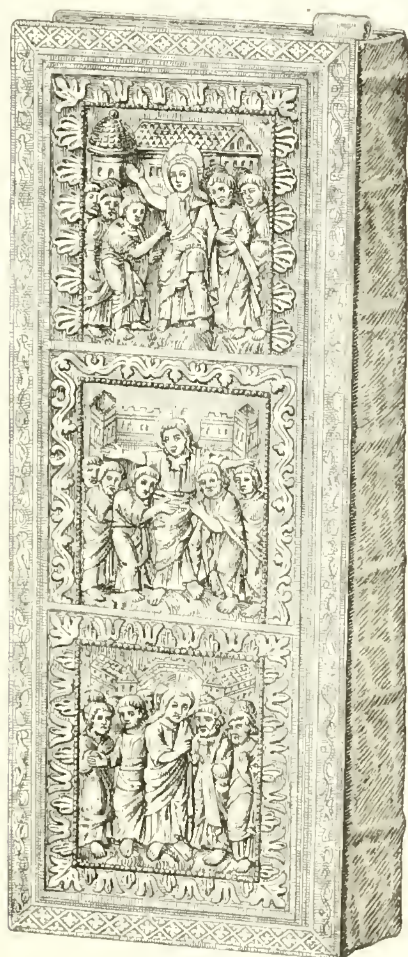


Fig. XIV.

periode sich überall kenntlich machen. Fasst man die eben gedachten, ziemlich roh und derb ausgeführten antikisirenden Pflanzen-Ornamente in den sechs verschiedenen Umrahmungen näher ins Auge, rechnet man hierzu noch die gedrungene Haltung und die Bekleidungsweise der Figuren in ihrem charakteristischen Gefälte, so dürfte die Annahme Berechtigung finden, dass das vorliegende Diptychon offenbar vor dem X. Jahrhundert, und zwar von einem Bildschnitzer jenseits der Berge, Entstehung gefunden habe.

Was die bis jetzt noch nicht versuchte Deutung der verschiedenen Bildwerke betrifft, so lassen wir hier die Aufzeichnungen eines gewiegten Kenners des altkirchlichen Bilderkreises folgen, der sich über die biblischen Darstellungen der sechs Reliefs in folgender Weise verbreitet.

»Die beiden Tafeln enthalten offenbar Darstellungen der Erscheinung des Herrn nach seiner Auferstehung. Sicher erkennbar ist auf jeder nur Eine Darstellung, auf der ersten die untere, auf der zweiten die obere, jene die Erscheinung des Herrn bei den nach Emmaus wandelnden Jüngern, diese die bei Thomas, jene von Lucas am 24., diese von Johannes am 20. erzählt. Dadurch scheinen die andern Darstellungen aber auch bestimmt zu werden, insofern die zwei übrigen auf jeder Tafel wahrscheinlich von demselben Evangelisten an demselben Capitel erzählt werden. Die Zahl der angedeuteten Jüngerköpfe ist schwerlich maassgebend, wenigstens muss dem Bildner die Freiheit zum *minus* nicht bestritten werden, sonst wäre die Darstellung, wo nur fünf Jüngerköpfe sichtbar sind, gar nicht zu deuten.

Auf diese Voraussetzung bauend, halte ich auf der ersten Tafel die mittlere Darstellung für die bei Lucas am 24., V. 36 u. ff. erzählte, und zwar in der V. 41—43 erwähnten Scene, wo der Herr mit den Jüngern Fische und Honigkuchen isst. Für die bei Johannes am 21. erzählte Erscheinung, wo Er auch mit ihnen Fische und Brod ass, dürfte diese Darstellung schon darum nicht zu halten sein, weil der hinter der Gruppe hangende Teppich doch nicht auf's Freie, sondern auf eine Kammer deutet. Die obere Darstellung, wo der Herr fehlt, aber von den Jüngern Einer spricht, dem die Andern zuhören, halte ich für die Erzählung Petri an die andern Jünger von der ihm gewordenen Erscheinung, die bei Lucas in in demselben Capitel im 34. Vers erwähnt ist.

Auf der zweiten Tafel ist die mittlere und die untere Darstellung als bezüglich auf dieselbe Erscheinung aufzufassen, die bei Johannes am 20. von Vers 19 bis 23 erzählt ist; dieselbe ist aber in verschiedenen Momenten aufgefasst. Auf der untern Darstellung tritt wohl der Herr zu den zehn Jüngern ein und grüsst sie mit dem »Pax vobis,« was die wie zum Segen erhobene Rechte anzudeuten scheint. Auf der mittlern Darstellung zeigt Er ihnen seine Hände und Seite, und sie freuen sich.

Den Beginn der Himmelfahrt kann diese Darstellung auch wohl darum nicht bedeuten, weil der Hintergrund anzeigt, dass die Scene im Haus, wenigstens in der Stadt stattfindet.

Vielleicht waren ursprünglich der Tafeln vier, deren jede die Erscheinung des Herrn aus Einem Capitel Eines Evangelisten enthielten. Dann fehlten jetzt die über Matthaeus 28 und über Marcus 16.«

Es dürfte schwer halten, heute noch mit Sicherheit nachzuweisen, welchem liturgischen Zwecke unsere Elfenbeintafeln ursprünglich gedient haben, ob dieselben nämlich ehemals als Gedächtnisstafeln selbstständig in Gebrauch waren, oder ob sie einem andern älteren Codex als *thecae eburneae* zum Schutz und zur Zierde gedient haben.

Offenbar gehört das nicht mit Initialen verzierte Antiphonale dem Beginne des XIV. Jahrhunderts an, und sind auch um diese Zeit die eben besprochenen Reliefs in Elfenbein als schützende Deckel dem anspruchlosen Antiphonalbuch beigefügt worden, wie das auch die mit kriechenden Thierunholden in kräftiger Gravirung verzierten silbernen Einfassungsstreifen der beiden Buchdeckel deutlich bekunden[1]).

Das sogenannte „Kreuz des Kaisers Lothar.“

Grösste Länge 1' 7" — 0,498 m. — Grösste Breite 1' 2" 10"' — 0,388 m — Breite der Kreuzbalken 2" 6"' — 0,066 m.

Abbildungen unter Figur XV und XVI in einem Drittel natürlicher Grösse.

In den Schatzverzeichnissen älterer Kirchen werden in langer Reihe verschiedene Kreuze namhaft gemacht, die entweder zum Gebrauche bei Prozessionen (*cruces stationales*) oder zur Verwendung auf dem Altare (*cruces altaris*) oder zur Aufbewahrung von Reliquien (*phylacteria, pacificalia*) bestimmt waren. Eine grosse Zahl solcher aus Goldblech gearbeiteten, reich mit Edelsteinen und eingeschmelzten Ornamenten verzierten Kreuze haben sich bis zur Stunde noch erhalten, welche, meistens dem XI. und XII. Jahrhundert angehörend, ehemals fast sämmtlich als *cruces stationales* bei Prozessionen und öffentlichen Feierlichkeiten kirchlich in Gebrauch genommen wurden. So sahen wir, um nur einige anzuführen, solche goldene, reich verzierte Vortrage-Kreuze aus den Tagen der Theophania, der Mutter Kaiser Otto's III., im Schatze der ehemaligen Stiftskirche zu Essen. Auch in den Sakristeien der Dome zu Hildesheim und Osnabrück sind reich in Gold und Edelsteinen verzierte Kreuze anzutreffen, die spätestens dem Schlusse des XI. Jahrhunderts angehören. Ebenfalls hatten wir Gelegenheit im Schatze der Welfen zu Hannover, desgleichen in der Schatzkammer der Kaiserburg zu Wien, sowie in der Sakristei der ehemaligen Benediktiner-Abtei Reichenau, und im Schatze des Domes zu Mailand grössere, kunstreich verzierte *cruces stationales*, ähnlich dem sogenann-

---

[1]) Kenner von ältern Elfenbein-Sculpturen, dessgleichen die Direktionen der verschiedenen Museen werden darauf aufmerksam gemacht, dass das eben besprochene Diptychon mit seinen sechs Flachgebilden vom Modelleur Fischer in Aachen in Gyps sorgfältig abgeformt und von demselben käuflich zu beziehen ist.

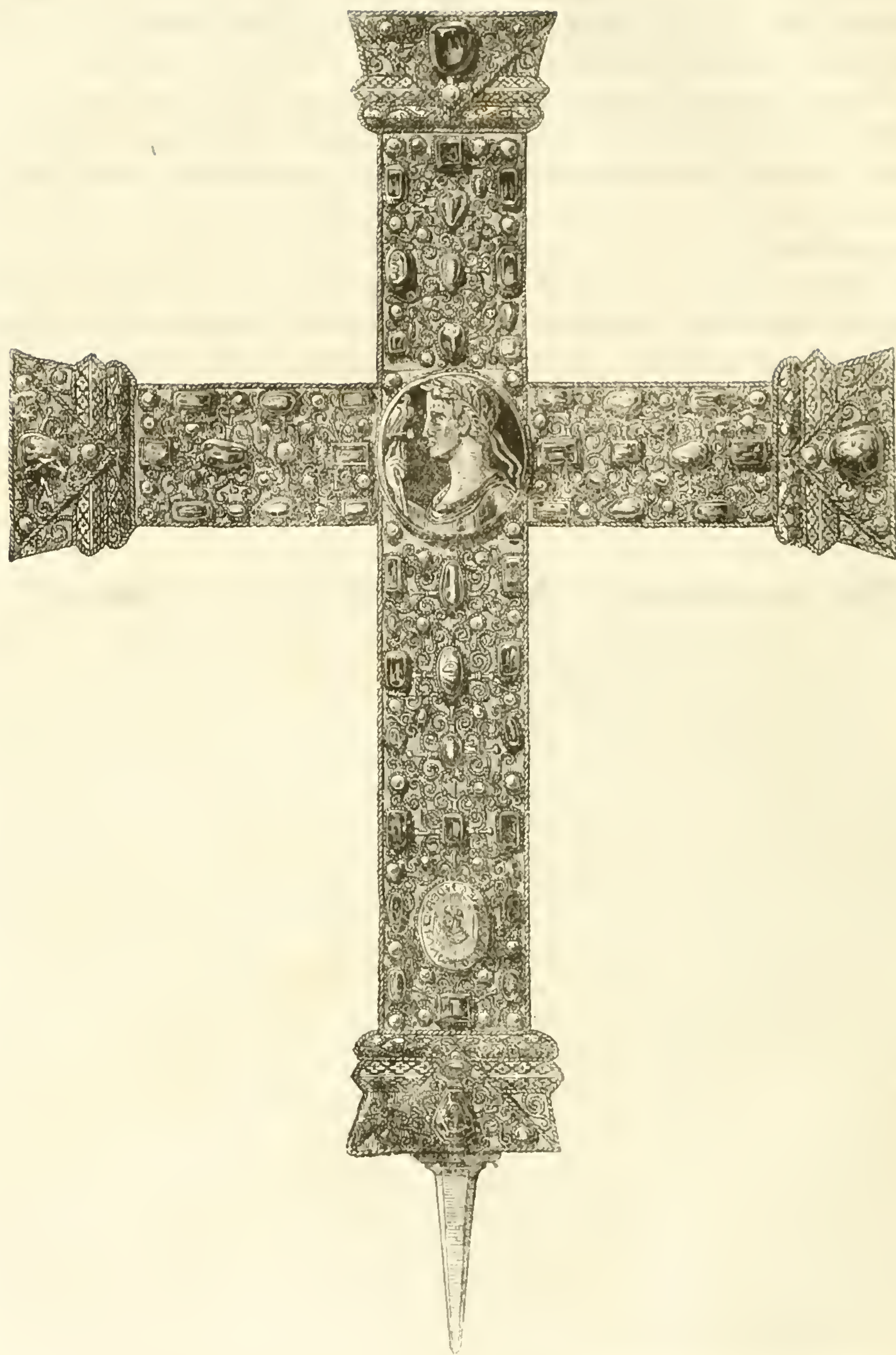


Fig. XV.

ten Lotharkreuze in Augenschein zu nehmen. Hinsichtlich ihrer Form und Verzierungsweise bekunden diese Kreuze grosse Uebereinstimmung mit dem letztgenannten und rühren die meisten aus dem XI. oder dem Beginne des XII. Jahrhunderts her. Was unter den eben gedachten Vortragekreuzen dem in Rede stehenden Kreuze zum besonderen, auszeichnenden Schmucke gereicht, sind nicht nur die vielen ungeschliffenen Edelsteine, sondern mehr noch die verschiedenen Gemmen und Kameen, die auf der vorderen Hauptfläche desselben stellenweise angebracht sind. Wir glauben kühn die Behauptung aufstellen zu dürfen, dass ehemals an der Stelle mehrerer unechten Steine, die sich heute durch ihre Schleifung unvortheilhaft auszeichnen, noch eine Anzahl von Kameen und Gemmen sich befunden habe, die, wahrscheinlich ihres Werthes wegen, in traurigen Zeiten spurlos verschwunden sind.

Für die Entwickelung der Steinschneidekunst im Mittelalter hat zunächst jenes in Bergkrystall vertieft ausgeschnittene Brustbild ein erhöhtes Interesse, welches die Büste des Kaisers Lothar, des Sohnes von Ludwig dem Frommen, bartlos in noch jugendlichem Alter darstellt. Dieses interessante Intaglio, das einer mündlichen Ueberlieferung zufolge ehemals den Siegelring des ebengedachten Kaisers geziert haben soll, ist unter Fig. XVI. in natürlicher Grösse zu ersehen. Eine Inschrift in Grossbuchstaben des IX. Jahrhunderts umgibt das Brustbild in seiner Ganzheit und lautet dieselbe:



Fig. XVI.

+ XPE ADIVVA HLOTHARIVM REG.

Betrachtet man die Auffassung des Brustbildes und die Formen der vertieft eingravirten Versalien näher, so überzeugt man sich sofort, dass diese Skulptur im Beginne der Regierungszeit Kaiser Lothars I., (840—855) und nicht in den Tagen Lothars II. (reg. von 1125 bis 1137) angefertigt worden ist. Im IX. und X. Jahrhundert muss überhaupt die Vorliebe für Skulpturen in Bergkrystall ziemlich allgemein verbreitet gewesen sein, indem nicht nur in den Kirchenschätzen, sondern auch in den grössern Museen des Abendlandes, eine ziemliche Anzahl von meisterhaft geschnittenen Bergkrystallen sich bis zur Stunde noch erhalten hat. Auch in der Umgebung Kaiser Lothars scheinen Bildschnitzer verweilt zu haben, welche mit besonderem Geschick den Bergkrystall zu künstlerischen Zwecken verarbeiteten. So waren wir nicht wenig erstaunt, bei unserm letzten Verweilen in England und zwar im brittischen Museum ein grosses, viereckig längliches Stück Bergkrystall vorzufinden, das in vielen kleineren Gruppen Begebenheiten aus dem Leben des Herrn veranschaulicht, welche mit grosser manueller Fertigkeit in dem so schwierig zu verarbeitenden Material des Krystalls vertieft ausgestochen sind. Irren wir nicht, so dürfte dieses seltene Meisterwerk der Skulptur, das als ein *unicum* in seiner Art heute bewundert wird, möglicherweise von derselben Künstlerhand, jedenfalls aber in derselben Zeitepoche,

angefertigt worden sein, in welcher auch das vorliegende Intaglio seine Entstehung gefunden hat.

Ueber dem Bergkrystall mit dem Brustbilde Lothars ersieht man in goldener Fassung eine Gemme, aus einem Amethyst in spätgriechischer Arbeit geschnitten, welche die drei Grazien darstellt. Die Umschrift in griechischen Versalbuchstaben lautet:

ΠΟΡΦΥΡΙϹ ЄΥΧΑΡΙѠ ΤΑϹ ΧΑΡΙΤΑϹ

»Poryphyris dem Eucharius die Chariteen« d. h. Porphyris schenkt dem Eucharius den mit den Chariten geschmückten Edelstein[1]). Das ebengedachte Bild mit der Inschrift scheint eine ständige Figur in der griechischen Plastik gewesen zu sein. Es ist nämlich in »Vollmers Mythologie aller Völker, Stuttgart etc.« ganz genau dieselbe Darstellung ersichtlich, wie sie unsere Gemme zeigt.

Eine dritte Gemme, aus einem Onyx gearbeitet, gewahrt man auf dem obern Kreuzbalken und stellt dieselbe einen Löwen in ausschreitender Stellung dar. Der bei weitem kostbarste antike Stein schmückt in einem Durchmesser von 2″ 10‴ die mittlere Kreuzesvierung, und zwar ist hier in reicher, goldener Fassung die à jour gehaltene, mit zierlichen Lilienbildungen in Filigran umschlossene Kamee ersichtlich, die, einer Ueberlieferung zufolge, den Kaiser Augustus in noch jugendlichen Zügen als Basrelief erkennen lässt. Was nun die übrigen Halbedelsteine betrifft, welche die vordere Fläche unserer *crux stationalis*, nach einem System geordnet, schmücken, so gewahrt man hier, wie auch an ähnlichen liturgischen Geräthen des X. und XI. Jahrhunderts, abwechselnd als *cabochons* ohne Schleifung gearbeitete grössere und kleinere Saphire, die nach alter Weise fast sämmtlich angebohrt sind, dessgleichen kleinere Rubine, Amethyste, oblonge Stücke von der Smaraldmutter (Plasma di smaraldo), und endlich eine grössere Anzahl orientalischer Perlen, die durch die Länge der Zeit schwärzlich angehaucht sind. Sämmtliche grössere Steine hat der Künstler, um durch eine freie Aufstellung die Lichtwirkung derselben zu heben, auf zierlichen Arkadenstellungen angebracht, die durch Filigranirungen gebildet werden. Mit Perlen abwechselnd erblickt man an verschiedenen Stellen auch kleinere halbrunde Erhöhungen von Filigran, die als Knöpfchen erhaben aufsitzen. Maassgebend für die Entstehungszeit unseres Vortrage-Kreuzes ist ferner auch die originelle Ausmündung der vier Kreuzbalken, die an den Enden sich erweitern und hier durch Zusammenfügung von zweien Stäben und einem abschliessenden Goldblech in Dreieckform vortheilhaft sich auszeichnen. Der eine der beiden Rundstäbe, die hervortretend die Kreuzbalken abfassen, ist in Goldblech mit dünnen Filigran-Ornamenten überzogen. Der darauf folgende Stab wird durch Zellenschmelze, welche in dünne Goldwändchen eingelassen sind, in solchen Musterungen gehoben, wie sie in byzantinischen Schmelzwerken des X. und XI. Jahrhunderts in ihrer kreuzförmigen Anlage immer wieder anzutreffen sind.

[1]) Vgl. die näheren Angaben in den »Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden.« Bd. II., S. 181.

Leider sind die beiden, kaum 11''' breiten Schmalseiten des Kreuzes, die die Dicke desselben bezeichnen, von einer wenig kundigen Hand mit massiven, silbervergoldeten Platten, wie es scheint zu Anfang dieses Jahrhunderts, neu überzogen worden. Ohne Zweifel waren diese Schmalseiten ursprünglich mit filigranirten Goldblechen bekleidet, die wahrscheinlich durch die Länge der Zeit bedeutend schadhaft geworden waren. Mit ziemlicher Sicherheit darf angenommen werden, dass die beiden filigranirten und eingeschmelzten Abschlussstäbchen an jedem Kreuzbalken im gleichen Ornamente auch an den Schmalseiten des Kreuzes durchgeführt waren.

Wenn die vordere Seite des Lotharkreuzes durch ihren reichen Steinschmuck, abwechselnd mit Filigran und eingeschmelzten Verzierungen, das Interesse der Kunst- und Alterthumskundigen in nicht geringem Maasse in Anspruch nimmt, so zieht nicht minder die Verzierung der Rückseite unseres Kreuzes die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich, indem hier mit sicherer, kundiger Hand in vertieft eingravirter Arbeit die Kreuzigung des Herrn in älterer typologisch-merkwürdiger Auffassung zur Darstellung gekommen ist. Der Erlöser steht, wie bei den älteren Abbildungen der Kreuzigung, auf einem breiten Fussblöckchen. Um den Kreuzesfuss windet sich die alte Schlange. Auf den beiden Kreuzbalken ersieht man, von Kreisen eingefasst, die Halbbilder von Sonne und Mond, die, wie immer personificirt, als Traurende das Antlitz verhüllen. Ueber dem Haupte des Erlösers befindet sich der breite Kreuzestitel mit der in Grossbuchstaben ausgeführten Aufschrift in folgender Lesung:

IHC EST IHC NAZARENVS REX IVDEORVM.

Wie bei älteren Darstellungen der Kreuzigung, ragt aus stylisirten Wolken, von einem Halbmonde umfasst, die Hand des Vaters hervor. Diese *dextera manus Dei omnipotentis*, das Symbol für die erste Person der Gottheit, hält einen Myrthenkranz, innerhalb welchem das Symbol für die zweite Person der Gottheit, die Taube eingravirt ist. Die Figur des gekreuzigten Heilandes, die unter den beiden ebengedachten symbolischen Darstellungen ersichtlich ist, vervollständigt das Bild der Trinität.

Obgleich das in Abbildung unter Figur XV. mitgetheilte Kreuz wegen der darauf angebrachten Siegelgemme mit dem Brustbilde des Kaisers den Namen »Lothar-Kreuz« führt, so ist es doch sehr in Zweifel zu ziehen, ob diese *crux stationalis* wirklich aus der Zeit Lothars I., herrühre. Erwägt man nämlich den Umstand, mit welcher ängstlichen Sorgfalt die Kaiser ihre Siegel durch eigene Hofbeamten bewahren liessen, um dieselben vor Missbrauch bei Fälschung von Urkunden zu sichern, so dürfte es sehr befremdend erscheinen, dass Kaiser Lothar schon in seinen Lebzeiten die Gemme seines Siegelringes zur Verzierung der vorderen Fläche eines Kreuzes hergegeben habe. Betrachtet man ferner die zierliche Fassung der Edelsteine, die ziemlich mit den à jour gefassten Steinen an dem reichen Kreuze Kaiser Conrads II. im kaiserlichen Schatze zu Wien, dessgleichen

mit der Fassung der Edelsteine an der deutschen Kaiserkrone übereinstimmt; zieht man weiter in Erwägung die bereits anatomisch entwickelte Darstellung der Christusfigur und die beiden Personifikationen von Sonne und Mond, dessgleichen die mit vieler Naturkenntniss eingravirte Hand der ersten Person der Gottheit, so dürfte man, auch im Hinblick auf den kreuzförmig behandelten Zellenschmelz, zu der Ansicht gelangen, dass das vorliegende Prachtkreuz frühestens in der letzten Hälfte des X. Jahrhunderts, also in den Tagen Otto's II., Entstehung gefunden habe, zu einer Zeit, wo durch den Einfluss der kunstsinnigen Theophania die veredelnde Einwirkung griechischer Goldschmiedekünstler auch am deutschen Kaiserhofe wahrnehmbar wird.

Zum Schlusse dieser kurzen Andeutungen über Form und Verzierungsweise des sogenannten Lotharkreuzes noch die Frage: Zu welchem Zwecke dürfte ehemals dieses prachtvolle Kreuz in Gebrauch genommen worden sein, bevor es durch Hinzufügung des meisterhaft gearbeiteten Fusses[1]) im entwickelten gothischen Style eine neue Bestimmung und verwandte Gebrauchnahme als Altarkreuz erhielt? Erinnert man sich daran, dass der neu gewählte römische König, wenn er zum Zwecke der Krönung die Pfalzkapelle betrat, an der grossen Eingangsthüre von dem Consecrator, dem jedesmaligen Erzbischof von Köln, unter Assistenz der Erzbischöfe von Mainz und Trier und umgeben von der Geistlichkeit des Aachener Krönungsstiftes, in einer Weise empfangen wurde, wie auch heute der Klerus den Bischof empfängt, wenn er an hohen Festen als Pontifex seine Domkirche betritt, so leuchtet es ein, dass bei dieser feierlichen Empfangnahme an der Spitze des Zuges ein Kleriker in Diakonengewändern voranschritt, der als Kreuzträger das reich verzierte Prozessionskreuz trug. Gleichwie bei der Krönung mit der eisernen Krone der Lombardei zu Mailand und bei der darauf folgenden Kaiserkrönung in St. Peter zu Rom, dem in die Kirche eintretenden Consecrandus ein reich verziertes Kreuz vorgetragen wurde, so wird auch bei der Krönung römischer Könige über dem Grabe Karls des Grossen zu Aachen ein solches Vortragekreuz in Gebrauch genommen worden sein. Wenn man auch bei der vorliegenden Annahme auf örtliche geschichtliche Nachrichten sich nicht stützen kann, so weisen nicht nur das Vorhandensein einer eisernen Zunge oder Spitze zum Einlass in eine Tragstange, dessgleichen die verwandte Form und Verzierungsweise unseres Kreuzes darauf hin, dass es ehemals nicht als Vorsatz- oder Altarkreuz, sondern als Vortrage- und Prozessionskreuz in kirchlichen Gebrauch genommen worden ist. Es liegt somit auch nahe, anzunehmen, dass es bei den älteren Krönungen prozessionsweise im Zuge vorangetragen wurde, wenn der gewählte römische König an der Eingangsthüre feierlich in Empfang genommen wurde. Wann und bei welcher Gelegenheit die zu

[1]) In dem zweiten Theile dieses Werkes, der die Meisterwerke kirchlicher Goldschmiedekunst aus der gothischen Epoche umfasst, soll dieser kunstreich gearbeitete Fusstheil, eine Hinzufügung des XIV. Jahrhunderts, besprochen und durch Abbildung näher erläutert werden.

unserm Vortragkreuz gehörende kunstreich gearbeitete Tragstange in Verlust gerathen ist, darüber fehlen mündliche und schriftliche Nachrichten. Mit Sicherheit steht zu erwarten, dass in nicht ferner Zeit ein Gönner des hiesigen Schatzes sich finden wird, der die Mittel bewilligt, dass die heute fehlende Tragstange in strenger Stylistik und in gleicher Ornamentationsweise mit dem eben besprochenen prachtvollen Kreuze von sachverständiger Künstlerhand angefertigt werde. Bei feierlichen Veranlassungen könnte alsdann das »Lothar-Kreuz,« seiner ursprünglichen Bestimmung gemäss, zeitweise auch wieder als Vortragekreuz in Gebrauch genommen werden.

Das Evangeliarium Kaiser Otto's III.,

ein reich verzierter Codex aus dem Schluss des X. Jahrhunderts.

Höhe 1' 2''' — 0,318 m. — Breite 9'' — 0,236 m.

Abbildungen unter Figur XVII, XVIII, XIX, XX, XXI und XXII.

Ohne Zweifel besass der Schatz des karolingischen Münsters in früheren Zeiten eine grössere Anzahl von kunstreich geschriebenen, mit Initialen bemalten Büchern, wie sie in langer Reihe als Plenarien, Evangeliarien, Epistolarien in älteren Schatzverzeichnissen aufgezählt werden. Heute haben sich von diesen vielen *codices membranacei, purpurei, aurei* nur noch zwei Pracht-Exemplare erhalten, die beide auf ein frühes kaiserliches Herkommen Anspruch machen. Wenn auch der Einband an dem vorliegenden Evangeliarium hinsichtlich des Reichthums seiner vielen Verzierungen nicht mit der *theca aurea* an dem Evangeliarium Heinrich's II., dessen Beschreibung gleich folgt, verglichen werden kann, so verdient doch die innere Ausstattung und Bemalung des vorliegenden Manuscriptes eine besondere Beachtung, da hinsichtlich seiner vielen und grossen Miniaturbilder dasselbe zu den reichhaltigsten und schönsten Evangeliarien zu rechnen ist, die aus dem X. Jahrhundert herrührend noch auf unsere Tage gekommen sind. Bis vor wenigen Jahren war das in Rede stehende Manuscript in einen einfachen, schweren Einband aus Schweinsleder in ähnlicher Weise gebunden, wie diese Einfassung auf dem Rücken des Buches theilweise noch ersichtlich ist. Erst in neuester Zeit ist auf eine wenig geschickte und durchaus nicht stylgerechte Weise der vorliegende Einband in rothen Sammet mit filigranirten Rändern eingefasst und mit Ueberresten von älteren Schmelzwerken bekleidet worden, nachdem erst der werthvolle Codex aus einer Privatbibliothek glücklicher Weise wieder durch Ankauf in den Besitz des Münsters-Schatzes gelangt war. Einer mündlichen Mittheilung des jetzigen Sakristanpriesters verdanken wir die Angabe, dass die kunstreich eingeschmelzten, dessgleichen die in Gold getriebenen Ornamente, welche heute den modernen Einband zu zieren beabsichtigen, bis zu ihrer jetzigen Verwendung vereinzelt im hiesigen Schatze aufbewahrt wurden. Es wäre von Interesse, in Erfahrung zu bringen, welchem kirchlichen Geräthe jenes in Gold getriebene und ciselirte *monile* zum Schmucke gedient habe, das heute

wenig zweckmässig auf dem vorderen Dekel angebracht ist. Unter Figur XVII ist in natürlicher Grösse diese vortrefflich in Gold gearbeitete Agraffe bildlich wiedergegeben. Wir bemerken zugleich, dass sämmtliche Arabesken auf diesem Rundschildchen à jour als Basreliefs gearbeitet sind. Nur die vier Köpfe der Thierunholde treten, als Hautreliefs frei gearbeitet, stark hervor. Auch der runde Beschlag auf der Rückseite unseres Evangeliarium beifolgend unter Figur XVIII in natürlicher Grösse abgebildet, verdient Beachtung, obschon hier nur in energischer Gravirung und zwar in Kleeblattform Pflanzen und Thier-Ornamente ausgearbeitet zu ersehen sind. Beide Rundplatten gehören unstreitig der Blüthezeit der romanischen Goldschmiedekunst, d. h. der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts an. Die acht Quadrate jedoch aus Silberblech, welche in der Grösse von 11‴ sich in den Ecken der beiden Deckel befinden, sind ohne Widerrede der entwickelten Gothik zuzusprechen, und dürften frühestens gegen die Mitte des XIV. Jahrhunderts, zu Anfang der Regierungszeit Karls IV., angefertigt worden sein. Auf dem vordern Dekkel stellen dieselben in vielfarbig durchschimmerndem Schmelz die vier Symbole der Evangelisten in bekannter Weise dar; auch die vier Eckplättchen auf der Rückseite, ebenfalls im feinsten *émail translucide* gehalten, sind mit den sitzenden Bildwerken der Evangelisten verziert, wie sie mit der Abfassung des heiligen Textes beschäftigt sind. In der



Fig. XVII.



Fig. XVIII.

untern Ecke fehlt der eine der vier Evangelisten, und ist hier das Bild des Heilandes, wie er wiederkehrt als Vergelter am Ende der Tage, im durchsichtigen Schmelz zu erkennen. Unter Fig. XIX und XX sind in natürlicher Grösse zwei dieser eben besprochenen eingeschmelzten Plättchen veranschaulicht. Gewiss dürfen diese zarten Schmelzarbeiten am allerwenigsten geeignet sein, als Eckbesätze eine Reibung des kunst- und werthlosen Einbandes in rothem Sammet fernzuhalten, und sind dieselben an ihrer jetzigen Stelle nur zu sehr einer weitern Beschädigung ausgesetzt.



Fig. XIX.



Fig. XX.

Was nun die reiche Verzierung und Ausstattung des Innern betrifft, so ist hervorzuheben, dass die vielen und grossen Miniaturen und die sinnreich angelegten Initial-Buchstaben zu dem ehemaligen plumpen Einbande von Schweinsleder durchaus in keinem Verhältnisse stehen, und ist desswegen mit Fug anzunehmen, dass im früheren Mittelalter das vorliegende Prachtwerk wahrscheinlich mit einem reichen Frontal-Einbande verziert gewesen ist.



Fig. XXI.

Wie alle ähnlichen *codices* aus den Tagen der Ottonen, beginnt auch das vorliegende Evangelistarium mit einer vergleichenden Evangelien-Harmonie, deren Text, wie immer, unter einem architektonisch verzierten Giebel, durch fünf Säulchen getrennt, in goldenen Buchstaben verzeichnet steht. Alsdann folgt ein grosses Widmungsblatt mit einer merkwürdigen Gedenkschrift, in deren Mitte der Geschenkgeber des Manuscriptes, als Kleriker mit einer *cappa* bekleidet, in dem Momente dargestellt ist, wo er das vielleicht von ihm selbst geschriebene Evangelienbuch widmend überreicht.

Unter Figur XXI auf Seite 41 ist in natürlicher Grösse dieser *donator* des Evangelienbuches bildlich wiedergegeben, der, wenn er auch nicht als Schreiber des Werkes, dann doch als ein dem kaiserlichen Empfänger nahe stehender Abt anzusehen sein dürfte, in dessen Abtei von geübter Künstlerhand der Pracht-Codex Entstehung gefunden hat. Die in vier Purpurstreifen unmittelbar unter und über dem Bilde des Geschenkgebers in je zwei Reihen geordnete Inschrift in leoninischen Hexametern lautet, wie die Abbildung unter Figur XXII dies in halber natürlicher Grösse zu erkennen gibt, wie folgt:

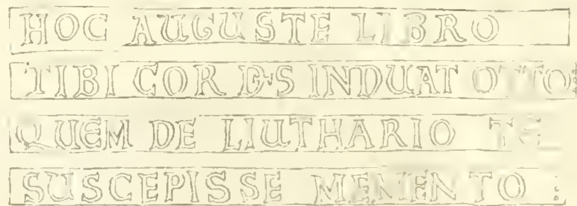


Fig. XXII.

»Gott wolle Dir, erhabener Otto, das Herz mit diesem Buche erfüllen, das Du vom Lothar empfangen zu haben eingedenk sein mögest«.

Dieser Widmungsschrift gegenüber gewahrt man ein grosses Miniaturbild, das gleichsam die Apotheose eines Kaisers in noch jugendlichen Zügen veranschaulicht. Ueber dem Gekrönten, der in der Rechten den mit dem Kreuze verzierten Reichsapfel trägt, erblickt man die segnende Hand des Allmächtigen, die von den vier Symbolen der Evangelisten umgeben ist. Der Thronsessel wird von einer weiblichen Figur den Erdkreis, versinnbildend, getragen; zu beiden Seiten derselben sind zwei königliche Gestalten dargestellt, die, mit der Krone bekleidet, zwei Banner tragen. Wir lassen es dahin gestellt sein, ob in diesen beiden königlichen Figuren nicht die Bestandtheile des deutsch-römischen Reiches, nämlich rechts der Repräsentant für Deutschland und links der Repräsentant Italiens zu erkennen sein möchten. Nach Unten sind, in grader Linie stehend, vier Figuren dargestellt, durch welche vielleicht die beiden hervorragenden Stände des Reiches, nämlich der Stand der Fürsten und Vasallen des Reiches und der geistliche Stand repräsentirt werden.

Wie immer folgt als erstes Evangelium das des Evangelisten Matthäus, der auf einem grossen Miniaturbilde in sitzender Stellung abgebildet ist, wie er den heiligen Text niederzuschreiben im Begriff steht. Auf der gegenüberstehenden

Seite sieht man unter zierlichem Baldachin die grosse Initiale L, und liest man zur Seite, in goldenen Grossbuchstaben geschrieben, den Anfang des betreffenden Evangeliums: *Liber generationis* . . . . .

Abweichend von ähnlichen, reich beschriebenen Evangeliarien aus dem Zeitalter der Ottonen, ist jedes der vier Evangelien mit mehreren grossen Miniaturbildern verziert, die ohne systematische Reihenfolge grade da als Illustrationen angebracht sind, wo die betreffende Stelle sich verzeichnet findet. So ist bei den Worten: »Tunc Jesus eductus est in desertum« auf einem grossen Initialbilde die dreifache Versuchung des Herrn bildlich wiedergegeben. Bei den Worten: »Et ascendente eo in naviculam« ist auf einem gleich grossen Initialbilde der Schlaf des Herrn in dem Schifflein bei aufgeregten Meereswogen zur Darstellung gebracht. Ferner bei den Worten: »Et decollavit Joannem in carcere« wird, in einem dreifachen Cyklus übereinandergeordnet, die Enthauptung des hl. Johannes bildlich wiedergegeben; unmittelbar darunter die Scene, wo der Herodias das Haupt des Vorläufers auf der Schüssel überbracht wird, und endlich in der obern Abtheilung, wie die Seele Johannes des Täufers sich in den Schooss Abrahams niederlässt. Das vierte Bild veranschaulicht ferner die Verklärung des Herrn auf dem Tabor. Das fünfte und letzte grosse Miniaturbild im Evangelium des hl. Matthäus stellt endlich den Herrn dar, umgeben auf der einen Seite von den Aposteln und auf der andern Seite von der Mutter der beiden Zebedäen, wie sie zum Herrn sagt: »Dic ut sedeant hi duo filii mei, unus ad dexteram tuam et unus ad sinistram.«

Alsdann folgt das Evangelium des hl. Marcus. Der Evangelist ist aufgefasst, wie er unter einem Ciborienaltar sitzt, von dessen Wölbung in Weise des karolingischen Zeitalters zwei grosse Votivkronen schwebend herunterhangen. Demselben gegenüber gewahrt man unter einem ähnlichen Baldachin den reichverzierten Anfangsbuchstaben I. Der Text des Evangeliums des hl. Marcus ist nur mit vier grossen Miniaturen verziert. Das erste Bild folgt nach den Worten: »Statim occurrit de monumentis homo in spiritu immundo.« Das zweite Bild zeigt die Speisung des Volkes in der Wüste mit den sieben Broden. Das dritte Initialbild veranschaulicht den vom unreinen Geiste behafteten Taubstummen mit der Legende: »Surde et mute spiritus, ego tibi praecipio, exi ab eo.« Das letzte Bild zeigt, wie der Herr die Käufer und Verkäufer aus dem Tempel treibt.

Das folgende reich verzierte Titelblatt des dritten Evangeliums lässt ebenfalls unter einem Baldachin das Bild des Evangelisten Lucas erkennen. Die erste Miniatur in diesem Evangelium stellt die Verkündigung des Engels dar, die zweite den Moment der Geburt und die Verkündigung der Hirten auf dem Felde. Die dritte zeigt die Aufopferung des Herrn im Tempel, die vierte lässt die Darstellung erkennen, wo Maria zu den Füssen des Heilandes sizt und Martha sich über ihre Schwester beklagt, weil sie ihr die Sorge der Bedienung allein überlasse; die fünfte endlich veranschaulicht die Parabel vom reichen Prasser und dem armen Lazarus. In dem untern Rande erblickt man den reichen Prasser und in dem darüber

befindlichen Medaillon den armen Lazarus in Abrahams Schooss, und dazwischen, nach dem Worte der hl. Schrift, die grosse Kluft, den *abyssus* mit den Seelen der Verworfenen. Das sechste Bild gibt schliesslich den Zachäus auf dem Feigenbaume wieder und den Herrn, wie er zu ihm spricht: »Zachäe, festinans descende.«

Als viertes und letztes Evangelium folgt das des hl. Johannes, der auf dem ersten Blatte, wie die übrigen Evangelisten thronend unter einem rundbogigen Baldachin zu ersehen ist. Das erste grosse Miniaturbild fasst den Heiland auf, wie er im Begriffe steht, die Fusswaschung an dem Apostel Petrus zu beginnen. Das zweite Bild versinnbildet in dem unteren Theile den Text der Schrift, wo Petrus in dem Vorhof des Hohenpriesters sich am Feuer wärmt und die Magd zu ihm hintritt mit der Frage: »Numquid et tu ex discipulis es hominis istius?« In der oberen Hälfte sieht man den Heiland vor dem Hohenpriester, welcher seine Kleider zerreisst. Das dritte erklärende Bildwerk in dem letzten Evangelium führt uns die Kreuzigung des Heilandes in Mitten der beiden Schächer vor Augen. Der Heiland ist in Weise älterer griechischen Darstellungen vor dem X. Jahrhundert mit einer *tunica talaris*, auch *colobium* genannt, bekleidet, wobei er mit einer *zona* unter den Lenden umgürtet ist. Am Fusse des Calvarienbergs erblickt man die Kriegsknechte, welche über sein Gewand das Loos werfen. Als viertes Bild folgt abermals die Darstellung: Christus am Kreuz, und zwar ist hier der Moment bildlich zur Anschauung gebracht, wo der Hauptmann die Seite des Herrn mit der Lanze öffnet und den beiden Schächern von den Kriegsknechten die Schienbeine zerbrochen werden. Das fünfte Bild führt uns, ebenfalls in einer Doppelscene, die Abnahme des Herrn vom Kreuze vor, darunter den Gang der Jünger zum Grabe, und ist die bildliche Wiedergabe der Stelle: »et cum se inclinasset, vidit posita linteamina«. Das letzte grosse Miniaturbild stellt den Heiland nach der Auferstehung im glorificirten Leibe dar und den Thomas, wie er seine Finger in das Wundmal der Seite legt.

Wir haben es nicht unterlassen wollen, der Reihe nach die grossen Bildwerke aufzuzählen, die unserem prachtvollen Codex zur besonderen Zierde gereichen und das um so mehr, als die hier dargestellten biblischen Momente sonst wohl seltener in einer so originellen Auffassung und Darstellung in einem Manuscripte der Ottonenzeit anzutreffen sind. Dieselben werden ohne Zweifel einem späteren Forscher nach dem heute verloren gegangenen Bilder-Cyklus der abendländischen Kirche gute Dienste leisten und den Beweis liefern, dass in der lateinischen Kirche, nach dem Vorbilde der griechischen, bestimmte Vorschriften und Regeln bestanden, welche der Maler bei biblischen Darstellungen streng einzuhalten hatte. Betrachtet man genauer die vielen Miniaturen, so wird man sich des Eindrucks nicht erwehren können, dass sämmtliche Bilder vielleicht auf italienischem Boden, und was wahrscheinlich ist, von einem griechischen Meister, oder doch von den Schülern solcher Meister angefertigt worden sind, die, durch die ikonoklastischen Streitigkeiten aus der griechischen Heimath vertrieben, in Italien eine zweite Heimath suchten und fanden.

Obschon die meisten Bilder sich trotz der Unbilde der Zeiten gut erhalten haben, so scheinen doch einzelne derselben, besonders von den Bildwerken der Evangelisten, in früheren Tagen eine starke Wiederherstellung erlitten zu haben. Was nun die Zeit der Entstehung unseres Prachtcodex betrifft, so ergeben sich mehrere Anhaltspunkte, die die Conjektur gelten lassen, dass das Manuscript in den Tagen der Theophania, der Gemahlin des zweiten Otto, ausgeführt und wahrscheinlich ihrem Sohne Otto III. nach dessen Regierungsantritt, anscheinend von einem dem Hofe nahe stehenden Abte als Geschenk übergeben wurde, der auf diese Weise, wie es auch die Inschrift andeutet, die Gunst des kunst- und prachtliebenden Fürsten sich dauernd sichern wollte.

Jagdmesser mit kunstreich verzierter Scheide in Lederplastik.

Grösste Länge 1' 6" 7''' — 0,487 m. Grösste Breite 2" 9''' — 0,073 m.

Abbildungen unter Figur XXIII und XXIV.

Diese merkwürdige Waffe ist zu den interessantesten und seltensten Profangeräthschaften zu zählen, die in dieser Form und Verzierungsweise, aus dem frühen Mittelalter herrührend, sich bis zur Stunde noch ziemlich unverletzt erhalten haben. Eine wenig haltbare Ueberlieferung berichtet, unsere Waffe sei jenes Jagdmesser, dessen sich Karl der Grosse bedient habe, wenn er sich am edlen Waidwerk in den Forsten um Aachen vergnügte. Nur die grosse Einfachheit dieses Jagdmessers könnte für die eben gedachte Ueberlieferung von Belang sein, da es bekanntlich ein hervorragender Characterzug des Kaisers war, höchst einfach im Privatleben zu erscheinen. Die Klinge selbst hat bei einer grössten Länge von 11" 8''' und einer grössten Breite von 1" 9''' vollkommen die Gestalt eines kurzen Hirschfängers, verjüngt sich nach oben in eine Spitze, und ist auf dem breitern Theile am obern Rücken mit tiefen Rostflecken bedeckt. Die Handhabe von Horn ist in einer Länge von 8" 4''' rundlich gehalten, auf beiden Seiten abgeflacht, und zeigt dieselbe keine Spuren von Verzierungen auf ihrer Oberfläche.

Ein grösseres Interesse, als Klinge und Handhabe, beansprucht die Scheide, die auf beiden Seiten ein reiches Ornament, in Leder getrieben, erkennen lässt. Es hat nämlich diese Scheide, welche die Form des oben beschriebenen Jagdmessers nachahmt eine Vorder- und eine Rückseite; auf der Rückseite erkennt man deutlich, und zwar an jener zur Aufnahme der Handhabe ausgebugten Stelle, ein getriebenes Blattornament, fast in Form eines sogenannten Malteserkreuzes, welches, vier Mal zurückkehrend, aus gefälligen Verschlingungen von Pflanzenornamenten und Kreisen besteht. Unterhalb dieser ziemlich erhaben gearbeiteten Pflanzenornamente erblickt man, gleichsam wie mit dem Punzen eingegraben, in frühromani-



Fig. XXIII.

schen Versalbuchstaben folgende merkwürdige Inschrift

BVRHTSIGE ME(C) FECIT,

die in halber natürlichen Grösse auf der Abbildung unter Fig. XXIII zu ersehen ist.

Wir müssen eingestehen, dass uns der Name Anfangs sehr fremdartig klang und wir denselben mit bekannten altdeutschen Namen vergeblich in Beziehung zu bringen versucht haben. Vielleicht dürfte es einem spätern Forscher, der mit der Nomenclatur aus der Frühzeit des Mittelalters näher vertraut ist, gelingen, aus der Etymologie dieses Namens einen Schluss auf das Land zu fällen, wo diese Lederscheide ihre Entstehung gefunden hat. Dem Klange nach zu urtheilen, dürfte nach unserm Dafürhalten der Eigenname mit irischen oder angelsächsischen Benennungen eine nähere Verwandtschaft haben, um so mehr da unter den ältesten irischen Kunstwerken lederplastische Gebrauchsgeräthe heute noch häufiger angetroffen werden.

Ein besonders interessantes Laubornament in getriebener Lederplastik zeigt die hintere Seite der Scheide auf der breiteren Fläche, welche die Schneide des Jagdmessers bedeckt. Dieses schwungvoll gestaltete Blätterwerk von einem ausgeprägten frühromanischen Character erinnert auffallend an ähnliche Verzierungen, wie sie an dem siebenarmigen Leuchter zu Essen, einem Geschenk der Theophania, und zwar auf den reich durchbrochenen Knäufen desselben, so wie auf den in Goldblech getriebenen Flächen der Scheide eines frühromanischen Ceremonienschwertes daselbst vorkommen. Auch die Formbildungen auf dem breiten Rücken der Scheide, die mit griechisch-klassischen Formen, dem Mäander und ähnlichen Verwandtschaft haben, zeugen offenbar für den Ursprung dieser lederplastischen Scheide vor dem X. Jahrhundert. Die Ornamente, die auf der Rückseite dieser Scheide nicht stark in Relief hervortreten, sind auf der vorderen Seite dagegen besonders tief und erhaben ausgearbeitet. Auf dem obern Theile derselben, der die Handhabe einfasst, zeigt sich eine fast als Basrelief kräftig hervortretende eigenthümliche Verzierung, die bei näherer Betrachtung sich als eine geniale Verbindung von Formationen aus der animalischen und vegetabilischen Schöpfung darstellt, welche man schon im Mittelalter mit dem Ausdrucke »Arabesken« zu bezeichnen pflegte. Unter Fi-

gur XXIV ist in demselben Maassstabe diese obere Seite der Lederscheide veranschaulicht.

Auch die untere breitere Fläche dieses obern Theils der Scheide ist mit solchen halberhaben getriebenen Laubornamenten versehen, die mit den zierlichsten Thierbildungen vermischt, sich fast als dem Orient entlehnt kenntlich machen. Diese beiden letztgedachten genialen Verzierungen, die in ihren mäanderförmigen, sinnreichen Verschlingungen die Gebilde von Pflanzen und Thieren abwechselnd zum Vorschein treten lassen, kommen an den obengedachten Kunstwerken im Schatze zu Essen, die nachweislich dem X. Jahrhundert angehören, in naher Formverwandtschaft vor.

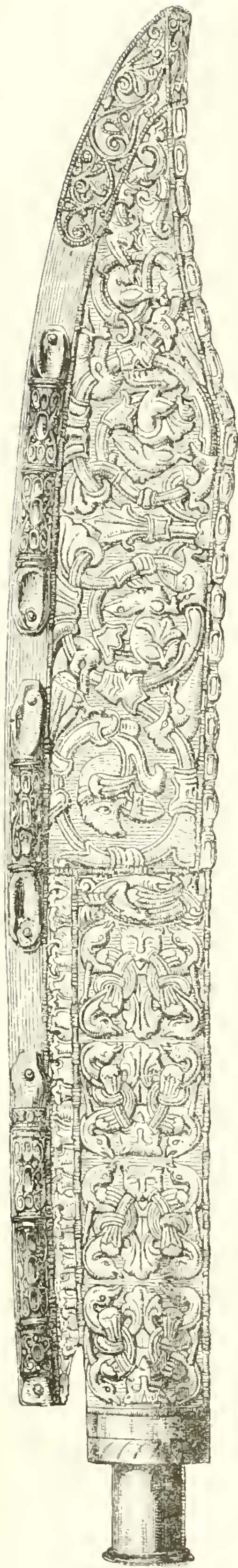


Fig. XXIV.

Was nun endlich den metallischen Beschlag der Scheide anbelangt, so befinden sich an diesem untern Abschluss als Verstärkungen, durch eingetriebene Nietnägel befestigt, vier verschiedene halb erhaben aufliegende Verzierungen von Silberblech, die stellenweise mit Filigran versehen sind. In diesem Filigran gewahrt man noch kleinere Fassungen, die heute leer stehen und ehemals einen Schmuck von kleinern Edelsteinen als cabochons umgaben. Auch die Spitze der Scheide ist auf der vordern Hauptseite mit einer schmälern Randeinfassung von vergoldetem Silber umgeben, wodurch derselben eine grössere Stärke verliehen wird. Die Hauptfläche dieser Metallspitze hat der Künstler mit einem zierlichen Gewinde von Filigran zu beleben gewusst, das in seiner Composition und Technik ebenfalls die Frühzeit der romanischen Kunstepoche zu erkennen giebt.

Es entsteht hier die Frage, die sich nicht von der Hand weisen lässt, ob die obengedachte Ueberlieferung, die dieses Jagdmesser Karl dem Grossen zuschreibt, auch auszudehnen sei auf die zuletzt beschriebene Scheide in getriebener Lederplastik, oder ob man nicht in Betracht der eben geschilderten formschönen Einzelnheiten, die für den Schluss des X. oder den Anfang des XI. Jahrhunderts maassgebend zu sein scheinen, zu der Annahme sich gedrungen sehen könnte, dass die Scheide erst in der Zeit der Ottonen hinzugefügt worden sei, um diese Jagdwaffe Karl's des Grossen darin würdevoll aufzubewahren. Wir stellen die Entscheidung dem Ermessen eines jeden Sachkenners bei Besichtigung dieser interessanten Waffe selbst

anheim, und möchten um jeden Preis lokale Traditionen, die dem hiesigen Münster theuer sein müssen, bei diesen und ähnlichen Conjecturen festhalten, wenn nur damit die charakteristischen Formen und die stylistische Ausprägung des Ganzen in Verbindung zu bringen ist. Hinsichtlich des Jagdmessers Karls des Grossen unterlassen wir hier nicht, einige allgemeine Bemerkungen über dergleichen Waffen, wie wir sie in den grössern Schätzen Europa's als Reliquien zu sehen Gelegenheit hatten, hinzuzusetzen. In vielen Kirchen werden in ähnlicher Form und Gestaltung kleinere und grössere Waffen bewahrt, die die Tradition als jene Werkzeuge bezeichnet, wodurch einzelne Heiligen das Martyrium erlitten haben. So ersicht man unter den Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation im Kaiserschatze zu Wien jenes Schwert des h. Mauritius, das, ursprünglich Reliquie, in späterer Zeit als kaiserliches Ceremonienschwert mit kunstreicher Handhabe versehen worden und in dieser Fassung bei Kaiserkrönungen eine hervorragende Anwendung fand. Im Schatze des St. Veits-Domes zu Prag sahen wir ferner eine ähnliche Klinge, die eine glaubwürdige Ueberlieferung dem h. Wenzel, erstem christlichen Herzog von Böhmen, zuschreibt. Dieselbe ist, in eine Scheide von Rothsammet eingefasst, mit spätgothischen Ornamenten von vergoldetem Silber verziert und offenbar also erst später zu der eigentlichen Reliquie hinzugefügt worden. So könnten wir aus eigener Anschauung noch mehrere Beispiele hinzufügen, die als Parallelen unserer obigen Hypothese zur Stütze dienen könnten, dass auch bei dem vorliegenden Jagdmesser, welches man Karl dem Grossen zuschreibt, später die Scheide hinzugefügt worden sei. Da sich auch keinerlei schriftliche Documente vorfinden, die dieser Klinge als Waffe des grossen Kaisers das Wort reden, so könnte man berechtigte Zweifel hinsichtlich der Authenticität derselben zulassen, zumal sich noch ein ähnlicher Dolch im Schatze zu Aachen vorfindet, der im II. Theile dieses Werkes Abbildung und Beschreibung finden wird.

Die goldene Altartafel.

Höhe 3' 2" — 0,991 m. — Länge 4' 3" — 1,331 m.

Abbildung unter Figur XXV.

In der frühromanischen Kunstepoche pflegte man nicht nur die vordere Langseite des Altartisches mit reichen, in Goldblech getriebenen oder gestickten Vorsätzen, *antependia*, an Festtagen zu verzieren, sondern man stellte auch selbst auf dem Altartisch in grösseren Kirchen nicht selten in Gold getriebene Vorsatztafeln, *retabula*, auf, aus denen in späteren Jahrhunderten unsere heutigen Altaraufsätze sich entwickelt haben. Auf italienischem Boden haben sich heute noch mehrere solcher Altarvorsätze in getriebenen Goldblechen erhalten, die unter dem Namen palae d'oro einen grossen Ruf sich erworben haben. Diesseits der Alpen

haben nur verhältnissmässig wenige solcher kostbaren Antependien aus den Umwälzungen des vorigen Jahrhunderts sich gerettet, die Beweis ablegen, welche Höhe der Entwickelung die kirchliche Goldschmiedekunst bereits im X. und XI. Jahrhundert erstiegen hatte. In deutschen Landen finden sich, ausser dem mit getriebenen Figuren und eingeschmelzten Arbeiten verzierten Altarvorsatze in der ehemaligen Abteikirche zu Comburg bei Schwäbisch-Hall und mit Abrechnung des mit eingeschmelzten Ornamenten und gemalten Figuren verzierten *antependium*, ehemals Eigenthum der St. Ursula-Kirche[1]) zu Cöln, nur noch im Schatze des karolingischen Münsters zu Aachen die grossartigen Ueberreste einer älteren *pala d'oro* vor, die nach ihrer Wiederherstellung und Zusammensetzung mit denen in italienischen Kirchen kühn in Vergleich gestellt werden kann. Diese heut noch erhaltenen 17 grösseren und kleineren, in dünnem Goldblech getriebenen Platten stellen in halb erhabener Arbeit als *opera malleata* oder *productilia* eine zusammenhängende Reihenfolge aus dem Leben, dem Leiden und der Verherrlichung des Heilandes dar. Jedes der zehn grösseren Tafeln in Gold hat durchschnittlich eine Länge von 10″ 3‴ bei einer Breite von 9″ 3‴. Was die technische Anfertigung der vielen goldenen Flachgebilde betrifft, die in ihrer Zusammenstellung ehemals die goldene Altartafel Aachens bildeten, so hat eine genauere Untersuchung, angestellt von kundiger Seite, ergeben, dass dieselben aus dünnen Goldblechen bestehen, welche über halb erhaben geschnitzte Holzmodelle durch Hammerarbeit niedergetrieben worden sind, bevor von geübter Meisterhand die Ciselirung der Umrisse der vielen Figuren erfolgte.

Der Kreis der figürlichen Darstellungen beginnt in der oberen Ecke, links vom Beschauer, mit dem Einzug des Herrn in Jerusalem; dann folgt in derselben Reihe weiter die Feier des h. Abendmahles und schliessen sich hier an die Darstellungen der Fusswaschung[2]) und des Gebetes des Herrn im Oelgarten. In der zweiten Abtheilung erblickt man links die Gefangennahme im Garten Gethsemane, und gegenüberstehend rechts die Geisselung. In der untern Reihe beginnt links der Kreislauf der Flachgebilde mit der Krönung des Herrn; diesem reihen sich weiter an: der Gang zum Calvarienberg, ferner die Kreuzigung und endlich der Besuch der Frauen am Grabe oder die Auferstehung. Als Abschluss des Erlösungswerkes throhte ehemals mitten in dem goldenen Altarvorsatze des Aachener Münsters die *majestas domini* d. h. der Erlöser, wie er wiederkehrt als Weltenrichter am Ende der Tage, sitzend auf reich verziertem Sessel; die Rechte zeigt das Kreuz der Er-

---

[1]) Vgl. die Abbildung und Beschreibung dieses Altarvorsatzes von St. Ursula, heute befindlich im städtischen Museum zu Cöln, in unserem Werke: Das heilige Cöln, Beschreibung der mittelalterlichen Kunstschätze in seinen Kirchen und Sacristeien, Leipzig 1858, unter der Ueberschrift: Ehemalige Rathhauskapelle, Seite 10.

[2]) Leider ist bei der Fusswaschung im Holzschnitt unter Figur XXVI. das Waschbecken zu Füssen des Apostels Petrus nicht ersichtlich, welches im Original jedoch deutlich wahrnehmbar ist.

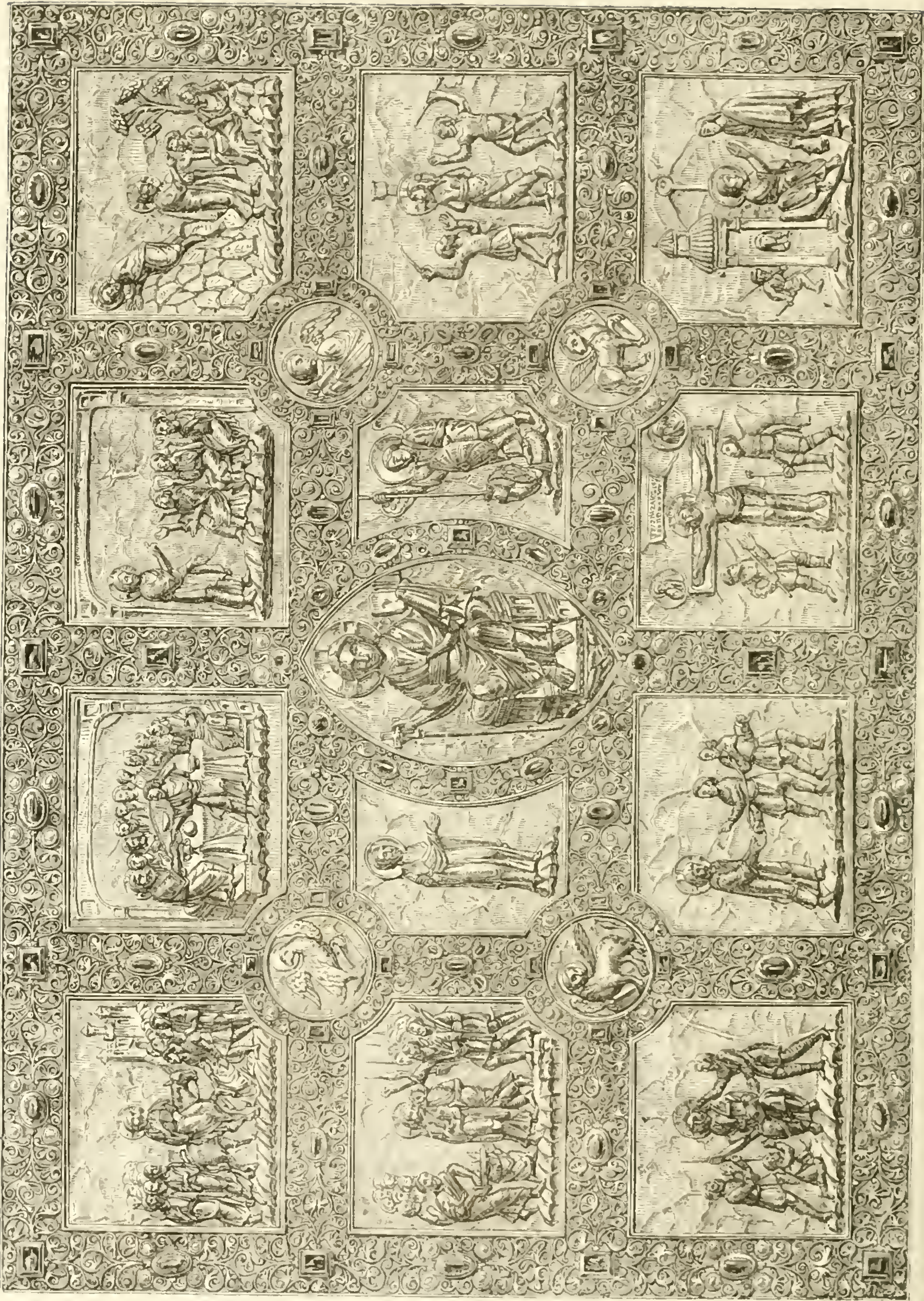


Fig. XXV.

lösung, und mit der umhüllten Linken hält er das Buch des Lebens empor. Den Thron des Herrn umgeben, rechts in fürbittender Stellung, das Bild der allerseligsten Jungfrau und links, jenes des Patrons Deutschlands, des Erzengels Michael. Diese letztgedachten drei Flachgebilde werden quadratisch von kleineren, in Goldblech getriebenen Reliefs eingefasst, welche als Medaillons die vier Symbole der Evangelisten, wie sie Ezechiel am feurigen Wagen ersah, plastisch wiedergeben.

Bis zur Stunde sind die Gründe unbekannt, weshalb die Einfassungen und Umrahmungen, welche diese 17 Goldbleche ehemals zu einer ganzen Tafel vereinigten, anscheinend gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts, spurlos verschwunden sind. Die Vermuthung liegt nahe, dass in den Kriegszeiten beim Ausbruch der französischen Revolution, am Ende des XVIII. Jahrhunderts, die eben besprochenen figuralen Goldbleche nebst anderen Kirchenschätzen geflüchtet und nach Paderborn in Sicherheit gebracht worden sind. Es dürfte nun die Annahme berechtigt erscheinen, dass behufs der leichteren Flucht jene Goldbleche aus ihren seitherigen quadratischen Umrahmungen gehoben und losgetrennt worden sind. Wahrscheinlich haben die in Filigran, Schmelz und Edelsteinen reich verzierten Einfassungen und Umrahmungen, welche die oben beschriebenen Flachgebilde umgaben, grossen metallischen Werth gehabt, und dies mag wahrscheinlich auch der Grund gewesen sein, weswegen dieselben in jenen Tagen, als die Kirchenschätze die Gier der Sansculotten reizten, unrettbar untergegangen, oder vielleicht auch zu andern kirchlichen Zwecken verbraucht worden sind. Einer glücklichen Fügung ist es zu danken, dass sich wenigstens noch die oben gedachten kostbaren Goldbleche unversehrt bewahrt haben, die als wesentliche Bestandtheile unserer Altartafel zur Hauptzierde gereichten. Nachdem in den letzten Jahren unter Leitung des Baurath Ark diese figuralen Ueberreste der hiesigen *pala d'oro* meisterhaft in Gelatine durch den hiesigen Modelleur Fischer abgeformt und darauf in Gyps hergestellt worden sind, gebührt dem Wirklichen Geheimen-Rath Dr. von Olfers, General-Director der königlichen Museen zu Berlin, das unbestrittene Verdienst, dass nach Angaben Sr. Excellenz und im Hinblick auf das Mailänder Vorbild zum ersten Male diese 17 in Gyps geformten Platten durch verbindende Quadraturen und Umrahmungen so vereinigt wurden, wie sie genau in derselben Anordnung und Reihenfolge ehemals den Krönungsaltar der karolingischen Pfalzkapelle an Festtagen geziert haben. In der beifolgenden Abbildung unter Figur XXV. sind diese Umrahmungen durch filigranirte Ornamente, abwechselnd mit gefassten Edelsteinen, so verziert, wie ähnliche Einfassungen auch an dem Reliquienschrein Karl's des Grossen und an den Umrahmungen der grossen *arca* B. M. V. ersichtlich sind.

Wir hegen die sichere Hoffnung, dass es den vereinten Bemühungen der vielen in- und auswärtigen Freunde und Verehrer der Kunst- und Reliquienschätze des hiesigen Münsters gelingen werde, eine kunst- und stylgerechte Wiederherstellung der Einfassungen und Umrahmungen unseres ehemaligen goldenen Altars von kundiger

Meisterhand so vornehmen lassen zu können, wie man dieselbe in verwandten Formen in der spätromanischen Kunstepoche durchgeführt haben würde.

Bevor wir am Schluss der kurzen Besprechung des goldenen Altarvorsatzes im karolingischen Münster zu Aachen auf die formverwandten Vorbilder in Italien unser Augenmerk richten, sei es vergönnt, hier die Frage zu stellen: Welchem Zwecke diente ehemals die Aachener pala d'oro, und welcher Kunstepoche ist dieselbe zuzuschreiben?

Zieht man die ziemliche Höhe im Gegensatze zu der verhältnissmässig kleinen Länge der in ihren Umrahmungen unter Figur XXVI. wieder ergänzten pala d'oro in Betracht, so überzeugt man sich alsbald, dass unser *frontale* wohl nicht füglich als Bekleidung der Vorderfläche der *mensa* des Hauptaltars im karolingischen Münster gedient haben könne. Aehnlich dem bekannten Niello-Altar zu Kloster Neuburg, ein grossartiges Schmelzwerk eines Verduner Meisters aus dem Schlusse des XII. Jahrhunderts[1]), dürfte unsere goldene Tafel ebenfalls als Aufsatz auf dem Tisch des ehemaligen Krönungsaltares im Aachener Münster gedient haben und zwar in ähnlicher Weise, wie auch die prachtvolle *pala d'oro* zu San Marco in Venedig wahrscheinlich als Altaraufsatz ursprünglich angefertigt worden ist. Einem ähnlichen hervorragenden Zwecke als *retable* diente ehemals auch der prachtvolle Altaraufsatz, heute befindlich im Schatze zu St. Denis bei Paris, welcher vielleicht aus der St. Castor-Kirche zu Coblenz herrührend, sich im Auslande in unfreiwilliger Verbannung befindet[2]).

Was nun die Zeit und den Anfertiger unserer goldenen Flachgebilde betrifft, so muss es sehr bedauert werden, dass die ursprünglichen Umrahmungen und Einfassungen in Folge der Umwälzungen des letzten Jahrhunderts in Wegfall gekommen sind. Vielleicht fand sich auf diesen kunstreich verzierten Quadraturen, ähnlich wie an dem formverwandten *antependium* in der Kirche des h. Ambrosius zu Mailand, eine Inschrift, dem Brauche der Zeit gemäss in leoninischen Versen vor, die über die Entstehung desselben, so wie über den Geschenkgeber und den ausführenden Meister sichere Anhaltspunkte geboten haben dürfte. Lässt man sich bei Bestimmung der Zeitfolge von einem gewissen Stylgefühle leiten, so wird man in Hinblick auf Haltung, Bewegung und technische Ausführung der vielen getriebenen Bildwerke zu der Annahme sich hingezogen fühlen, dass dieselben vielleicht unter dem Einflusse griechischer Metallkünstler in den Tagen der kunst- und prachtliebenden Kaiserin Theophania, der Mutter Kaiser Otto's III., Entstehung gefunden haben. Diese Hypothese gewinnt, abgesehen von

---

[1]) Vgl. die Beschreibung desselben in der Monographie: der Niello-Altar zu Klosterneuburg von Dr. Heider mit Abbildungen von Camesina, Wien 1860.

[2]) Die Abbildung und Beschreibung dieses Meisterwerkes rheinischer Goldschmiedekunst aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts ist zu ersehen in dem Werke von Viollet-le-Duc: »Dictionnaire raisonné du mobilier français tom. I., pag. 234.«

dem characteristischen Stylgepräge der vielen figürlichen Darstellungen, auch dadurch noch einen höhern Grad von Wahrscheinlichkeit, dass Noppius in dem ersten Buche seiner Aachener Chronik, cap. V., S. 23, hervorhebt: es sei der Altar im Chor mit goldenen Platten eingelegt gewesen, welche das Capitel aus jenen Schätzen habe anfertigen lassen, die bei der Eröffnung des Grabes Karl's des Grossen sich in demselben vorgefunden hätten. Wahrscheinlich dürfte sich auch mit diesen Andeutungen des Aachener Chronisten eine weitere Angabe in Verbindung bringen lassen, welche, ohne Beibringung weiterer geschichtlicher Beweisthümer die Behauptung aufstellt, dass mit diesen goldenen Platten ehemals der Marmorstuhl bekleidet gewesen sei, auf welchem die Leiche des grossen Kaisers im Grabe gesessen habe. Zur vollen Entkräftung dieser durchaus unbegründeten Annahme soll in einem folgenden Theile dieses Werkes der ehemalige Krönungsstuhl in Abbildung mitgetheilt und der nicht schwierige Nachweis beigebracht werden, dass unmöglich die goldenen Flachgebilde zur Bedeckung der vier Seiten dieser marmornen *sedes regni* gedient haben könne. Dass nach unserer eben ausgesprochenen Ansicht der unter Figur XXV. abgebildete ehemalige Altaraufsatz in den Tagen des glanzliebenden Otto III. und vielleicht unter unmittelbarem Einfluss von byzantinischen Hofgoldschmieden angefertigt worden sei, dafür dienen zum Belege nicht nur jene kostbar mit Zellenschmelzen und mit getriebenen Arbeiten verzierten Prachtkreuze aus dem Zeitalter der Ottonen, nebst andern in Gold gefertigten Kleinodien heute noch vorfindlich im Schatze der ehemaligen Stiftskirche zu Essen, sondern auch die in Gold getriebenen Flachgebilde der berühmten *pala d'oro* am Hauptaltare von Sant' Ambrogio zu Mailand, welche in einem ähnlichen Stylgepräge nur um einige Jahrzehnte älter als die Aachener Parallele anzusetzen sein dürften.

Dieses Mailänder Seitenstück, das unter der Amtsführung des Erzbischofs Angilbert, und zwar der Inschrift zufolge durch den Goldschmied Wolfinius angefertigt worden ist, bedeckt den freistehenden Altartisch nach vier Seiten. Die getriebenen figuralen Goldplatten, ebenfalls Scenen aus dem Leben des Heilandes darstellend, sind durch eine ähnliche technische Vorkehrung erzielt worden, wie das auch an dem Aachener Seitenstück der Fall ist. Die vielen Reliefs an dem Mailänder Vorbild lehnen sich hinsichtlich ihres Entwurfes und ihrer Durchführung nicht so sehr an griechische Vorbilder an, wie dies an den Flachgebilden des Aachener Altaraufsatzes der Fall ist. Im Interesse der kirchlichen Alterthumswissenschaft wäre es zu wünschen, dass das goldene *antependium* von San Ambrogio bald einen kundigen Beschreiber fände, der für bessere und stylgetreuere Abbildungen Sorge trüge, als dieselben in dem jetzt veralteten Werke: »Monumenti sacri e profani di Sant' Ambrogio in Milano dal G. Ferrario 1824.« eine Stelle gefunden haben.

Sieht man sich weiter in den Kirchenschätzen des christlichen Abendlandes nach formverwandten Analogien zu dem goldenen *retabulum*, abgebildet unter Figur XXV um, so dürfte vor allen andern die goldene Altartafel von Basel Erwäh-

nung finden, die als Geschenk Kaiser Heinrich's II. ehemals als Aufsatz über dem Altare des Domes zu Basel erglänzte. Das Stylgepräge der grossen in Gold getriebenen Figuren des Baseler Altares, der durch Kauf in den letzten Jahren in den Besitz des Hôtel Cluny zu Paris gelangte, ist in vielen Punkten mit der goldenen Tafel zu Aachen übereinstimmend. Auffallend ist es, dass auch an dem Altaraufsatz von Basel das getriebene Bildwerk des Erzengels Michael im Einklang mit der Aachener bildlichen Darstellung ersichtlich ist. Dieses Bild befindet sich, ebenfalls links von der *majestas domini*, auch an der goldenen Altartafel von Lüneburg, wie das aus Fiorillo II, 83 zu ersehen ist. Wie früher bemerkt, rühmt sich auch die Kirche des h. Marcus zu Venedig des Besitzes einer kostbaren *pala d'oro*, die, wenn auch hinsichtlich ihrer Anfertigung fast gleichzeitig mit der Aachener Altartafel, nicht aus getriebenen Reliefs, sondern aus grössern und kleinern, auf Goldblech eingeschmelzten Bildwerken und Ornamenten zusammengesetzt ist.

Evangelien-Codex in einem Einband

mit getriebenen Goldblechen und mit geschnitzten figürlichen Darstellungen in Elfenbein.

Grösste Länge 11" 4"' — 0,297 m. Grösste Breite 8" 9"' — 0,23 m.

Abbildungen unter Fig. XXVI, XXVII und XXVIII.

Im Mittelalter war es löblicher Brauch, alle Gefässe und Geräthschaften, die zu dem h. Opfer in Beziehung standen, auf das reichste auszustatten. Insbesondere nahm man beim Einbande des bei Feier der h. Messe in Gebrauch genommenen h. Textes, der die vier Evangelien nach der *vulgata* auf Pergament geschrieben enthielt, Gelegenheit wahr, denselben durch alle Mittel der Kunst zu verzieren. Der Goldschmied vereinigte sich nicht selten mit dem Elfenbeinschnitzer und dem Schmelzkünstler, um diese äussere Umhüllung der Evangelienbücher möglichst prachtvoll herzustellen, deren Inneres in der Regel von der vollendeten Kunst der Schreiber und Miniaturmaler beredtes Zeugniss ablegte. Bis zur Stunde haben sich einzelne solcher Prachteinbände in Bibliotheken und Kirchenschätzen erhalten, die zu dem Vortrefflichsten zu zählen sind, was die *ars fabrilis* des Mittelalters aufzuweisen hat. Dahin sind namentlich zu rechnen die kostbaren *thecae aureae* mehrerer Evangeliarien und Plenarien in der s. g. Cimelienbibliothek zu München, die ehemals den Kirchenschätzen von Bamberg und von St. Emmeram zu Regensburg zur Zierde gereichten. Insbesondere aber gehört dahin ein reiches und grossartiges *frontale*, heute befindlich auf dem Schlosse Friedenstein zu Gotha, das als Geschenk der Kaiserin Theophania aus der Abtei Echternach her-

rührt[1]). Auch der Schatz von San Marco in Venedig, das städtische Museum zu Cöln, sowie das grossherzogliche Museum zu Darmstadt bewahren noch ältere Evangeliarien mit prachtvollen Einbänden von grosser Seltenheit und Schönheit. Ferner ist hier zu erwähnen das berühmte Evangeliarium, das heute im Kaiserschatze zu Wien unter den Kleinodien des h. Römischen Reiches aufbewahrt wird, dessgleichen das goldene *frontale* eines Evangelien-Codex im Schatze zu Essen, der spätestens aus dem Beginne des XI. Jahrhunderts herrührt, dessgleichen die in edlen Metallen eingefassten Evangeliarien im Domschatz zu Trier und im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht.

Der vorliegende reich verzierte Einband reiht sich den eben gedachten hinsichtlich seiner kunstvollen Ausstattung würdig an und dürfte sogar mit Rücksicht auf seine zarten, in Goldblech getriebenen Darstellungen mehrere der eben genannten noch weit übertreffen. Bei Beschreibung dieses Evangelien-Codex würde auf eine dreifache Schilderung Rücksicht zu nehmen sein. Die erste gilt der Haupt- oder Stirn-Seite nebst der Schliesse, die zweite der Rück- oder Kehrseite und die dritte endlich dem auf Pergament geschriebenen Texte mit seinen Initialen und Miniaturmalereien.



Fig. XXVI.

Die vordere Seite des Einbandes, in kaum halber natürlicher Grösse abgebildet unter Fig. XXVI, hat genau die Eingangs angegebene Grösse und ist auf den vier Sei-

[1]) Vgl. unsere Beschreibung dieser theca aurea in der: Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, herausgegeben von F. v. Quast und H. Otte, II. Bd. Seite 241—249. Leipzig, T. O. Weigel, 1860.

ten mit einem 1″ — 0,026 m. breiten Rande umzogen. An diesem Rande wechseln Filigranirungen und gefasste Steine in folgender Weise ab. Nach gleichmässigen Zwischenräumen hat der Goldschmied je drei und drei aus Filigranstreifen gewundene Knöpfchen auf einer Goldplatte befestigt, zwischen welchen vielfarbige, als *cabuchons* gehaltene Edelsteine, unter welchen Saphire, Smaragde, Rubine und Amethyste sich auszeichnen, eingefasst sind. Die Fassungen der Edelsteine bestehen aus einfachen Goldblechen, die an der Stelle, wo sie aufsitzen, von einem filigranirten Ringe umzogen sind. In Bezug auf diese Edelsteine ist noch hervorzuheben, dass, wie es an den meisten der oben bezeichneten Evangeliarien der Fall ist, auch hier mehrere Gemmen ersichtlich sind, die, ihren figürlichen Darstellungen nach zu urtheilen, aus dem classischen Alterthum herrühren. An diesen äussern Rand stosen vier erhaben aufliegende Fassungen von Edelsteinen nebst eingekapselten Emails an, die das mittlere Elfenbein-Relief in Form eines Kreuzes umgeben. Verschieden von den Fassungen der erstgedachten Edelsteine sind diese erhaben aufliegenden Ornamentstreifen in einer Breite von nur 8‴ — 0,018 m. auf kleine Rundbogenstellungen von Filigran in ähnlicher Weise durchsichtig aufgestellt, wie dies an den *lectuli* der deutschen Kaiserkrone im Schatze zu Wien der Fall ist.

Eine ganz besondere Beachtung verdienen jene äusserst fein gearbeiteten Zellenschmelze, die in einem grössten Durchmesser von 7‴—0.015 m., sechs an der Zahl, in dieser erhaben vorspringenden kreuzförmigen Verzierung vorkommen. Die Zeichnungen in diesen »émaux cloisonnés« verrathen einen frühromanischen Character, wie man dieselben an ähnlichen Zellenschmelzen aus dem Beginne des XI. Jahrhunderts häufiger antrifft. Die zarte Musterung dieser Emails wechselt nur zweimal und gehört zu den feinsten und technisch gelungensten eingeschmelzten Arbeiten, die wir in den letzten Jahren an mehreren Werken der frühmittelalterlichen Godldschmiedekunst zu sehen Gelegenheit hatten.

Die innere Fläche dieses Prachtdeckels, welche durch das mittlere Schnitzwerk in Elfenbein nicht eingenommen wird, füllen halb erhaben getriebene Darstellungen. Dieselben sind den vollendetsten Arbeiten beizuzählen, welche aus den Tagen der Ottonen bis auf unsere Zeiten gekommen sind.

Die mittlere tief liegende Elfenbein-Sculptur ist auf den beiden längeren Seiten von den in Goldblech getriebenen symbolischen Bildwerken der vier Evangelisten umgeben, welche auf keinem der oben erwähnten Frontalien fehlen[1]).

Die breitere Fläche des vorliegenden Einbandes enthält nach oben und unten, als Basreliefs getrieben, die vier Hauptmomente aus dem Leben des Heilandes, und

[1]) Auf dem Gothaer Einbande aus der letzten Hälfte des X. Jahrhunderts erblickt man neben den Evangelisten auch die allegorischen Darstellungen der vier Paradiesesflüsse. Das äusserst reiche Frontale im Schatze zu Essen zeigt die evangelistischen Attribute in ganz ähnlicher Darstellungsweise.

zwar das obere, durch die früher beschriebenen schmalen Ornamentstreifen in zwei Rechtecke getheilte Feld rechts, die Geburt, links, die Himmelfahrt; das untere rechts, die Kreuzigung und links, die Auferstehung des Herrn. Was diese Darstellungen im Einzelnen betrifft, so ist zu bemerken, dass bei der *nativitas Domini* die allerseligste Jungfrau, wie gewöhnlich, auf einem Ruhebett liegend dargestellt ist; indessen fehlt im Hintergrunde die Figur des h. Joseph, den auf ähnlichen Bildwerken seit dem Schlusse des XII. Jahrhunderts der spitze Judenhut kennzeichnet. Auch die Auffassung der Himmelfahrt ist sehr abweichend von den gewöhnlichen Darstellungen des XII. und XIII. Jahrhunderts, indem nach dem Spruch der h. Schrift »et nubes suscepit eum« der Herr hier von einer Wolke umgeben ist, welche die Form einer *mandorla* hat. Der Heiland ist, was Körper- und Gesichtsbildung anlangt, in Weise der Griechen sehr jugendlich dargestellt; in der linken Hand trägt er das Banner der Auferstehung; die Rechte ist nach Oben ausgestreckt, und ragt aus stylisirten Wolken die Hand des Vaters hervor. Unten erblickt man die Gruppe der Jünger, wie sie den Himmel anschauen in dem Augenblick, wo der Engel sie anredet: »Viri Galilaei, quid statis etc.« Auch die plastische Darstellung des Oelbergs an der entgegengesetzten Seite ist nicht vergessen. Ebenso ist die Kreuzigung auf eine von der gewöhnlichen abweichende Weise dargestellt, indem hier nicht zu beiden Seiten des Gekreuzigten die bekannte Passionsgruppe Maria und Johannes, sondern, vollständig analog der merkwürdigen Elfenbein-Sculptur des Frontale zu Gotha, auf der linken Seite des Erlösers einer der Kriegsknechte steht, der mit der Rechten vermittels des Ysopstengels den Schwamm reicht, mit der Linken jedoch das mit Myrrhen und Essig gefüllte Gefäss hält; auf der rechten Seite des Gekreuzigten hingegen ist der Kriegsoberste Longinus ersichtlich, welcher die Seite des Heilands mit der Lanze öffnet.

Die vierte und letzte Darstellung gibt nicht den eigentlichen Moment der Auferstehung bildlich wieder in jener Darstellungsweise, wie dieselbe im XIII. Jahrhundert in den Bildwerken des Abendlandes allgemein in Aufnahme kommt, nämlich den Herrn, wie er sich aus eigener Kraft aus dem Grabe erhebt, sondern in Weise der ältern griechischen Bildnerei ist hier die Auferstehung veranschaulicht durch den Gang der Frauen zum Grabe, denen der Engel die Nachricht verkündet »resurrexit, et non est hic.« Auch das Grab des Heilandes hat die Kunst hier abweichend von der Schrift, die von einem Felsengrab spricht, als ein für sich construirtes *monumentum* in byzantinisirender Weise als Thurm- und Kuppelbau dargestellt. In dem geöffneten Grabmonumente ist sogar die Darstellung der Leintücher von Seiten des Künstlers nicht vergessen worden.

Betrachtet man aufmerksamen Blickes die vielen eben angedeuteten, äusserst zart getriebenen Bildwerke, so überzeugt man sich, dass dieselben, wenn auch aus der früh romanischen Kunstepoche herrührend, nicht so sehr an der so oft gerügten byzantinischen Steifheit leiden, sondern dass sie mit feinem Gefühl und sogar mit einem ziemlich richtigen Verständniss der körperlichen Formen gezeichnet

und in der schwierigen Technik des Treibens wiedergegeben sind. Wenn es gestattet ist, hinsichtlich der Zeit und des Ortes, wann und wo die in Rede stehenden mit grosser Vollendung getriebenen Flachgebilde angefertigt worden sind, auch unsere unmassgebende Ansicht zu äussern, so würden wir, nach genauer Besichtigung der vielen heute noch erhaltenen ähnlichen Frontalien und ihrer getriebenen Bildwerke, hier die Ansicht auszusprechen wagen, dass dieselben frühestens gegen Anfang des XI. Jahrhunderts entweder unmittelbar von griechischen *opifices*, oder von solchen abendländischen Künstlern angefertigt worden seien, die ihre Schule unter Leitung griechischer Meister durchgemacht hatten. Dafür sprechen auch jene äusserst fein construirten eingekapselten Emails, wie man dieselben in dieser Vollendung heute nur an byzantinischen und sarazenisch-sizilianischen Prachtgeräthen aus derselben Epoche vorfindet.

Ein besonderes Interesse verdient das Relief, das in einer Länge von 5″ — 0,11 m. und in einer Breite von 4″ 10‴ — 0,127 m. die Mitte des eben beschriebenen prachtvollen Frontaleinbandes einnimmt. Dasselbe stellt in halberhabener Arbeit das Bild der Himmelskönigin dar nach dem Spruche: »et ostende nobis filium.« Die *Dei genitrix* selbst trägt keine Krone, sondern zeigt das Haupt verschleiert; den Oberkörper verhüllt ein schleierartiges Obergewand, das in zierlich geordnetem Faltenwurf die linke und rechte Schulter vollständig bedeckt. Die Himmelskönigin trägt den göttlichen Knaben auf dem linken Arme, der mit dem Gewande eines römischen Senators, der *toga* bekleidet ist, aus welcher nach oben hin die rechte Hand segnend hervorlangt, wogegen die Linke nach Art der römischen Consulen, als Zeichen der unbeschränkten Machtvollkommenheit, einen Dictatorstab hält. Die Füsse des Jesusknaben sind nach altklassischer Weise mit einfachen Sandalen bedeckt, die mit Riemen auf dem obern Fusse befestigt sind. Bei der Betrachtung dieser merkwürdigen Sculptur muss man eingestehen, dass nicht nur der Faltenwurf der Gewänder äusserst zierlich componirt und technisch schön durchgeführt ist, wie derselbe einer spätern Zeit nahe kommt, sondern auch die Haltung der Figuren in Miene und Ausdruck der Gesichter sehr edel und wahr zu nennen ist, und dass, wenn auch griechische Bildungen in stagnirenden Formen bei dieser Composition zu Grunde gelegt worden sind, es der Bildschnitzer doch verstanden hat, die conventionellen Härten und Steifheiten des Styles mit Glück zu überwinden. Wir glauben der Ansicht Raum geben zu sollen, dass das vorliegende Schnitzwerk von einem abendländischen Künstler zu einer Zeit angefertigt worden ist, wo die fast handwerksmässigen Ueberlieferungen des griechisch-byzantinischen Styles in der bildenden Kunst noch strenge vorwalteten, jedoch der abendländische Bildschnitzer den charakteristischen Eigenthümlichkeiten der darzustellenden Figuren in Ausdruck, Miene und Haltung mehr gerecht zu werden begann. Auffallend erscheint es, dass sich fast genau dieselbe typische Darstellung in Elfenbein geschnitzt, ebenfalls als Deckel und Einfassung eines prachtvollen Evangeliarium, in der städtischen Bibliothek zu Bamberg vorfindet.

Auch die Schliesse in vergoldetem Silber ist sehr charakteristisch und von bester Wirkung; unter Figur XXVII ist dieselbe in natürlicher Grösse bildlich

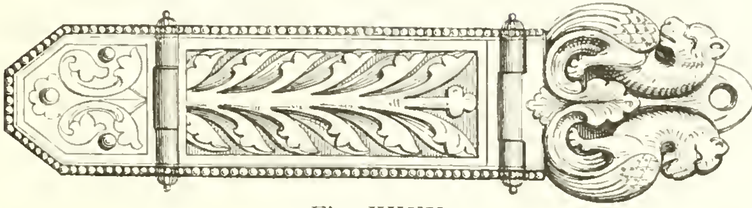


Fig. XXVII.

wiedergegeben. Sowohl das ansteigende, tief eingravirte Blattwerk als auch die phantastischen Thiergestalten an dem obern Schluss dieses *firmaculum* bekunden in ihrer Stylistik deutlich, dass die Entstehungszeit dieser Schliesse nicht dem Beginne des XI., sondern dem Ausgange des XII. Jahrhunderts angehöre, in welchem auch der hintere Frontal-Einband angefertigt worden ist.



Fig. XXVIII.

In zweiter Reihe kommt jener reich verzierte Deckel, abgebildet unter Figur XXVIII, in Betracht, mit welchem die hintere Seite unseres Codex überzogen ist.

Offenbar rühren die getriebenen figuralen Darstellungen in Silber, mit welchen dieser hintere Deckel bekleidet ist, aus jüngerer Zeit her, und haben auch die vier Halbbilder von griechischen Heiligen, welche die Mitte des hintern Deckels füllen, jedenfalls ein jüngeres Datum aufzuweisen im Gegensatze zu jenem Elbenbein-Relief, mit

welchem der vordere Deckel (vgl. Figur XXVI) des vorliegenden Codex geschmückt ist. Diese letzt gedachten Reliefs, die in einem streng griechischen Charakter, offenbar von einer wenig geübten Hand, ziemlich unbeholfen geschnitzt sind, bildeten ehemals ein Flügelbildchen, das sich zusammen schlug und dessen innere glatte Flächen als Memorialtäfelchen mit einer dünnen Wachsschicht zum Schreiben ausgefüllt und überzogen werden konnten. Zu beiden Seiten dieser vier in Elfenbein geschnitzten griechischen Heiligenfiguren ersieht man als ein Werk abendländischer Künstler die stehenden Bilder zweier Engel. Der eine derselben ist aufgefasst mit erhobener Rechten in der Weise, wie im XII. Jahrhundert der Engel der Verkündigung dargestellt ist. Würde durch dieses Bild der Engel Gabriel veranschaulicht, so dürfte in der gegenüber befindlichen, in Silber flach getriebenen Engelsgestalt der Erzengel Raphael versinnbildet sein. Der obere und der untere Rand dieses hinteren Deckels ist durch die getriebenen, sitzenden Bildwerke der vier Evangelisten verziert, die, von je einem Rundbogen umgeben, mit der Abfassung des h. Textes beschäftigt dargestellt sind. Auch die Attribute der Evangelisten, die Ezechielischen Thiersymbole hat der Künstler in getriebener Arbeit darzustellen nicht unterlassen. Ueber den beiden Rundbogen, von welchen jeder einen Evangelisten umschliesst, sind ebenfalls in getriebener Arbeit romanische Pflanzenornamente in sehr charakteristischen Formen dargestellt, die auch einem nur wenig geübten Auge zum Belege dienen, dass diese ziemlich roh getriebenen sechs Bildwerke erst gegen Ende des XII. Jahrhunderts Entstehung gefunden haben.

Mit Recht darf es befremden, dass die beiden Deckel des Einbandes an dem vorliegenden Codex mit so reich gearbeiteten *thecae aureae* geschmückt sind, da durchgängig bloss der vordere Deckel bei reicheren Evangelienbüchern mit metallischen Ornamenten verziert und der hintere meist schlicht und einfach mit Sammet oder schwerer Purpurseide überzogen zu werden pflegte. Dürfte eine gewagte Conjektur hier eine Stelle finden, so würde zur Erklärung der doppelten Belegplatten folgende Annahme hier in Vorschlag gebracht werden. Die hintere *theca argentea*, die eben kurz besprochen wurde, dürfte ehemals den vorderen Hauptdeckel eines Evangeliencodex bis zu jenen Tagen verziert haben, wo das unter Figur I im Anhange abgebildete karolingische Evangeliarium mit seinem im spätgothischen Style verzierten Reliefbilde in vergoldetem Silber ausgestattet wurde. Um diese Hypothese zu rechtfertigen, würde dann zu der ersten Conjektur noch die zweite hinzuzufügen sein, dass das karolingische Evangeliarium, abgebildet im Anhange unter Fig. I, vielleicht um diese Zeit in seinem Einbande zu sehr beschädigt und verletzt befunden wurde, um bei der Krönung deutscher Kaiser würdig in Gebrauch genommen zu werden. Jedenfalls kann das Eine mit Grund behauptet werden, dass bei Herstellung des neuen Reliefs für den karolingischen Evangeliencodex, der bei der Krönung und Eidesleistung deutscher Kaiser immer zur Anwendung kam, jenes in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien befindliche karolin-

gische Manuscript bereits mit einem kostbaren älteren Frontal-Einbande verziert war, den man wahrscheinlich seines Alters wegen im Stifte zu Aachen in der eben angedeuteten Weise wieder benutzt haben wird.

Wir kommen jetzt zur Erläuterung des dritten und letzten Theils unseres Evangeliarium, zur Besprechung der Handschrift. Das Innere des vorliegenden Codex, dessen Schriftzügen von Einigen karolingischer Ursprung zugesprochen wird, ist hinsichtlich der Initial- und Miniaturbilder bei weitem einfacher und anspruchsloser gehalten, als jenes Manuscript, das von Seite 39 bis 45 besprochen worden ist. So gehen dem vorliegenden Manuscripte jene reich verzierten Initialbuchstaben ab, wodurch der zuletztgedachte Codex sich so vortheilhaft auszeichnet. Nur der Anfang des Evangeliums des h. Matthäus ist mit einem besonderen Vorsatzblatte ausgestattet, welches auf purpur-geröthetem Grunde in goldenen und silbernen Grossbuchstaben folgende Ueberschrift enthält:

EVANGELIUM SECUNDUM MATTHEUM.

Ein einfaches, ziemlich roh in Gold gemaltes Pflanzenornament umgiebt die längliche Purpurfläche und zeigt an seinen vier Enden eine Kreuzverzierung mit Lilienformen, die jedesmal von Kreisen eingefasst ist. An Statt des Vorsatzblattes vor jedem der vier Evangelien mit der sitzenden Figur des betreffenden Evangelisten hat der Miniaturmaler die vier Evangelisten auf dem einen Titelblatte zusammen vereinigt bildlich wiedergegeben, wie dieselben mit der Abfassung des heil. Textes beschäftigt sind. Das Miniaturblatt umgiebt eine goldene Randfassung mit filigranirten Musterungen verziert, innerhalb welcher durch den Miniaturmaler auch stellenweise Saphire dargestellt sind.

Um den karolingischen Ursprung des vorliegenden Codex nachzuweisen, hat man vor einigen Jahren Vorsorge getroffen, dass das sitzende grosse Miniaturbild des Evangelisten Matthaeus, das sich auf den ersten Blättern des offenbar karolingischen Manuscriptes, heute in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien unter den deutschen Reichs-Reliquien aufbewahrt, vorfindet, getreu copirt werde; zugleich hat man dasselbe in illuminirter Darstellung dem eben besprochenen Initialbilde zum Vergleiche beigefügt. Die augenfällige Vergleichung dieser gelungenen Abbildung des Evangelisten Matthaeus mit der Gewandung, der Auffassung und Darstellungsweise der vier Evangelisten auf dem in Rede stehenden Initialbilde unseres Aachener Codex ergiebt zur Genüge, dass derselbe aus einer und derselben Zeit- und Styl-Epoche mit dem Wiener karolingischen Codex herrührt.

Bei Feststellung des karolingischen Ursprunges des vorliegenden Codex, der nach unserem Erachten nicht zweifelhaft sein dürfte, ist besonders auch die Evangelienconcordanz auf den 12 ersten Blättern sorgfältig in Erwägung zu ziehen. Man ersieht nämlich hier abwechselnd gemalte Säulen in den Farbtönen von Porphyr und Serpentin, welche von corinthisirenden Capitälen bekrönt und durch einen Kämpfer-Aufsatz überhöht werden. Durchaus ähnliche corinthisirende Capi-

täle, jedesmal mit einem formverwandten Kämpfer-Aufsatz versehen, waren auch an der Säulenstellung wahrnehmbar, mit welcher ehemals die acht grossen Arkadenstellungen des karolingischen Octogons zu Aachen ausgefüllt waren.

Das Sprenggefäss in Elfenbein,

zum Austheilen des Weihwassers. X. Jahrhundert.

Höhe 6″ 9‴ — 0,177 m. Breite des Randes 4‴ — 0,009 m.

Abbildung unter Fig. XXIX.

Unter den vielen merkwürdigen Kunstgeräthschaften des Mittelalters, die den Schatz des Münsters zu Aachen zieren, dürfte keines gefunden werden, das nicht nur hinsichtlich seiner formellen Gestaltung, sondern auch in Rücksicht auf seinen Gebrauch und seine grosse Seltenheit, für die Alterthumsforschung und Kunst ein solches Interesse zu beanspruchen geeignet wäre, wie das in beifolgender Abbildung unter Figur XXIX in zwei Drittel der natürlichen Grösse veranschaulichte *vas lustrale*. Bekanntlich waren in der christlichen Kirche seit den frühesten Zeiten zweierlei Gefässe zur Aufnahme der *aqua benedicta* in Gebrauch. Die eine Gattung derselben zur Aufnahme des Weihwassers ist unbeweglich, meistens aus Stein oder Bronceguss angefertigt, und befindet sich dieselbe gewöhnlich am Eingange der Kirche, damit die Gläubigen beim Eintritte in dieselbe die übliche Segnung durch Eintauchen der Hand vornehmen können. Die andere Art dieser Spreng- oder Weihgefässe ist beweglich, und sind dieselben, in Form von kleinern oder grössern Behältern, Eimern oder Becken ähnlich, so gestaltet, dass sie behufs der Vornahme der verschiedenen kirchlichen Besprengungen und Segnungen von den Ministranten an den erforderlichen Ort leicht getragen werden können. Diese tragbaren *vasa lustralia* waren in der Frühzeit des Mittelalters, insbesondere wenn sie bischöflichen Gebrauches waren, oder reichern Kirchen und Stiftern angehörten, aus edlen Metallen angefertigt. Am häufigsten kommen solche Weihgefässe in Kupferguss vor mit überreicher Vergoldung. Dessgleichen wurde im Mittelalter nicht selten das Material des Bergkrystalls oder grosser Onyxsteine dazu verwandt, um solche kleinere Sprenggefässe für öffentlichen oder Privatgebrauch daraus zu bilden. Nicht selten verwandte man auch das Elfenbein zur Anfertigung solcher Weihwasserbehälter, deren äussere Flächen alsdann durch die Kunst der Beinschnitzer in reichen, figürlichen und ornamentalen Darstellungen gehoben wurden. Aeltere Schatzverzeichnisse thun häufig solcher geschnitzten *vasa eburnea* Erwähnung; in den heutigen

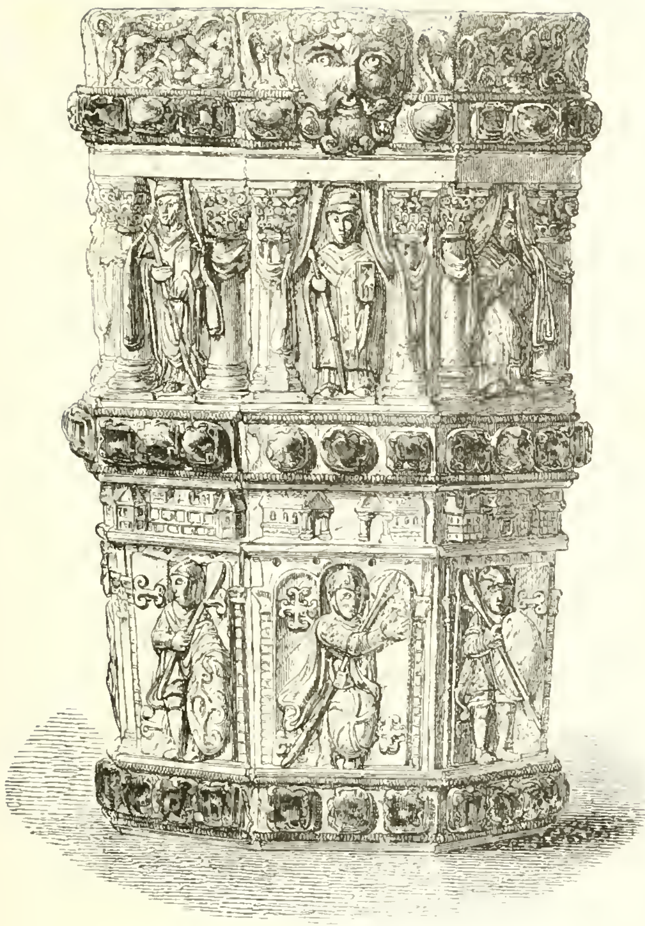


Fig. XXIX.

Kirchenschätzen jedoch sind solche tragbare Weihgefässe in sculptirtem Elfenbein zur grossen Seltenheit geworden. Wir werden am Schlusse dieser Angaben nicht unterlassen, die heute noch vorfindlichen namhaft zu machen und anzugeben, wo sich bis auf unsere Tage Weihkesselchen in ähnlicher Gestalt und Formausprägung, jedoch meistens in Metall ausgeführt, erhalten haben.

Unter diesen wenigen aus Elfenbein geschnitzten Weihgefässen möchte das unter Fig. XXIX abgebildete und im Schatze des Aachener Münsters befindliche *vasculum eburneum* eine der hervorragendsten Stellen einnehmen.

Das vorliegende im Achteck angelegte Sprenggefäss erweitert sich nach dem obern Rande hin unmerklich und zeigt hier einen Durchmesser von 4″ 2‴ — 0,11 m. Diese Erweiterung ist jedenfalls durch die natürliche Beschaffenheit des Elfenbeinzahnes bedingt worden, der bekanntlich nach Unten hin allmählich in eine Spitze ausmündet, hingegen an seiner Wurzel einen umfangreichen Durchmesser zeigt. Die Anlage im Achteck dürfte als eine eigenthümliche befunden werden, da die noch vorfindlichen analogen Gefässe fast sämmtlich kreisförmig gehalten sind. Dessgleichen vermisst man bei den übrigen Weihgefässen auch die Anwendung gefasster Edelsteine auf den verschiedenen silbervergoldeten Ringen, die dem vorliegenden Gefässe zur kunstreichen und vielfarbigen Ausstattung gereichen. Der untere Fussrand desselben ohne besonderes Piedestal, der nur unmerklich als Ring vorspringt, hat einen grössten Durchmesser von 3″ 6‴ — 0,092 m.; statt sculptirter Ornamente in Elfenbein ist dieser achteckige, vorspringende Rand ver-

mittelst eines schmalen Streifens in vergoldetem Silber, der gleichmässig die acht Seiten umzieht, gehoben, und erhält diese Randeinfassung zu beiden Seiten durch einen stark filigranirten Cordon einen passenden Abschluss. Von diesen Filigrancordons umgeben, erblickt man auf jeder Seite der Einfassungsstreifen je 3 und 3 gefasste Edelsteine, die als *cabochons* blos abgerundet sind und keinerlei Facetten zeigen. Ueber diesem unteren Abschlussrande erheben sich unter zierlichen Aufbauten nach den schräg aufsteigenden Seiten hin acht verschiedene kleine Standbilder in einer Grösse von 1″ 9‴ — 0,046 m. Dieselben sind sämmtlich stehend als Wächter dargestellt; sie stützen sich auf Speer und Lanze und halten ein ovalrundes Wappenschild in der Linken. Es leuchtet ein, dass diese acht Krieger in voller Waffenrüstung, mitten in weit geöffneten Thorflügeln, nicht ohne bestimmte Absicht hier zur Darstellung gekommen sind, und dass dieselben und ihre Haltung zu den übrigen acht Bildwerken in der obern Hälfte des Weihgefässes in nähere Beziehung zu setzen seien. Es sind nämlich in der zweiten Reihe unter Baldachinen thronend als Hautreliefs sieben Statuettchen von geistlichen und weltlichen Fürsten ersichtlich. Wir glauben den eben gedachten Darstellungen eine nicht gewagte Deutung zu unterschieben, wenn wir den bekannten 7. Vers aus Psalm XXIII für diesen statuarischen Bilderschmuck zur Geltung kommen lassen, der da lautet: »Attolite portas principes vestras et elevamini portae aeternales et introibit rex gloriae.«

Unter zu Grundlegung dieses Textes nimmt es, wie ein Blick auf die Abbildung unter Fig. XXIX sofort zu erkennen giebt, fast den Anschein, dass in der unteren die *ecclesia militans* und in der obern Hälfte die *ecclesia triumphans* zur Darstellung gekommen sei. Fassen wir den eben angeführten Spruch des Psalms näher in's Auge, so möchte durch die bildlichen Darstellungen der kriegerischen Thürhüter die erste Hälfte der besagten Stelle, nämlich die Worte »öffnet eure Thore, ihr Fürsten« hinlänglich veranschaulicht sein; die weitere Fortsetzung der Stelle, »und thuet euch auf ihr Thore der Ewigkeit und der Herr der Ehren wird einziehen« ist durch die Bildwerke in der oberen Reihe dem Blicke des aufmerksamen Beschauers nahe gelegt, indem diese triumphirenden bischöflichen Gestalten unter Baldachinen in ihrer Verherrlichung theilnehmen an den Freuden des Himmels. Diese in der betreffenden Stelle angedeuteten *portae aeternales* sind im Gegensatz zu den mehr materiell dargestellten Thürflügeln der unteren Reihe als Vorhänge aufgefasst, in ähnlicher Form und Darstellung, wie solche *auleae* als *tetravela* auch an den alten Ciborienaltären, dessgleichen auch an jenen Baldachinen vorkommen, welche die sitzenden Figuren der Evangelisten auf den Titelblättern von Evangeliarien des X. und XI. Jahrhunderts überragen.

Als Ausgangspunkt zur Erklärung sämmtlicher geschnitzten Bildwerke nimmt man in der obern Reihe die Figur des Weltheilandes wahr, der, wie immer, die Rechte zum Segnen erhoben hat und mit der Linken das geschlossene »Buch des Lebens« hält. Merkwürdigerweise fehlt über dem Haupte der *majestas Domini* der gekreuzigte Nymbus, der sich sonst immer vorfindet. Zur Rechten, also an der

Ehrenseite des Herrn, erblickt man das ebenfalls sitzende Bild eines Kirchenfürsten, der die Rechte lehrend empor hält und mit der Linken einen Evangeliencodex trägt. Zur linken Seite des *thronus Domini* jedoch nimmt man ein Bildwerk in jugendlichen Zügen wahr, das mit den hervorragenden Abzeichen der königlichen Würde bekleidet ist.

Bereits früher hatten wir an anderer Stelle die Ansicht geltend gemacht, dass, nach dem Charakter der geschnitzten Bildwerke zu urtheilen, unser *vas lustrale* dem Schlusse des X. Jahrhunderts angehöre, und dass die eben gedachte Kaiserfigur wahrscheinlich das Bild Otto's III. darstelle. Gross war daher unsere Ueberraschung, als, nach Abnahme des mittleren Metallstreifens, unmittelbar unter dem sitzenden Statuettchen der Name Otto genau in jenen Schriftzügen sich eingravirt vorfand, wie wir sie beifolgend unter Figur XXX treu wiedergegeben haben.



Fig. XXX.

Auch die römische Ziffer III, dessgleichen die bekannte Abkürzung für *sanctus* durch drei Grossbuchstaben, findet sich, kaum vertieft eingravirt, unter den mittleren Metallstreifen vor, und zwar genau in jenen Schriftzügen, wie dieselben unter Fig. XXX wiedergegeben sind. Wenn also der aufgefundenen Inschrift zufolge es keinem Zweifel unterliegen dürfte, dass unter dem kaiserlichen Bildwerke der jugendliche Otto, der Sohn der Kaiserin Theophania zu verstehen sei, so liegt es sehr nahe, anzunehmen, dass die Darstellung des Kirchenfürsten zur Rechten des Weltheilandes jenen Pabst vorstelle, unter welchem die Krönung Otto's III. vollzogen wurde. Mit Fug glauben wir annehmen zu dürfen, dass unter der Krönung, auf welche die bildlichen Darstellungen sich zu beziehen scheinen, die in Rom im Jahre 996 gefeierte zu verstehen sei, und dass die vielen geschnitzten Bildwerke nicht auf jene Krönung Bezug nehmen, die an Otto III. in Aachen vollzogen wurde, als er kaum ein Alter von drei Jahren erreicht hatte. Findet unsere letzte Hypothese Anklang, dass nämlich durch die figürlichen Darstellungen die römische Kaiserkrönung Otto's III. bildlich angedeutet werden solle, so wäre, wie bereits oben bemerkt, unter dem Kirchenfürsten zur Rechten des Weltheilandes jener Pabst, der im Jahre 996 den fünfzehnjährigen Otto zum Kaiser krönte, nämlich Gregor V. aufzufassen, welcher vor seiner Erhebung auf den päbstlichen Stuhl den Namen Bruno führte und der Sohn des Herzogs Otto von Baiern und Kärnthen, Kaiser Otto's I. Urenkel war. Da die Römerfahrt und die Krönung Otto's III. längere Zeit vorbereitet wurde, so liegt es nahe, anzunehmen, dass unser Sprenggefäss zu dem Zwecke der Kaiserkrönung, wahrscheinlich auf italienischem Boden, angefertigt worden ist, wo auch das unter Fig. XXXI abgebildete Mailänder Gegenstück Entstehung gefunden hat[1]).

[1]) Herr Käntzeler ist der Meinung, dass das Gefäss nicht bestimmte Personen darstelle, sondern, dass es typisch oder generisch aufzufassen sei, indem es die Idee des h. römischen Rei-

Merkwürdiger Weise wurde vor neun Jahren durch einen damals in Aachen wohnenden Kunsthändler ein merkwürdiges Elfenbeingefäss zum Austheilen des Weihwassers käuflich erworben, welches, wie eine lateinische Inschrift es besagt, ebenfalls zu der Person Otto's III. in nächster Beziehung stand. Dieses *vasculum eburneum*, welches von P. St. Käntzeler in einer besonderen Monographie[1]) wissenschaftlich besprochen und mit grosser Belesenheit hinsichtlich seiner vielen Inschriften gedeutet worden ist, soll unter Leitung des ehemaligen Erziehers Otto's III., des h. Bernward, Bischofs von Hildesheim, angefertigt und seinem kaiserlichen Zöglinge verehrt worden sein, wie dies, den Erläuterungen des ebengedachten Gelehrten gemäss, aus folgender Inschrift ziemlich klar hervorzugehen scheint:

AUXIT EZECHIE TER QUINOS QUI PATER ANNOS,
OTONI AUGUSTO PLURIMA LUSTRA LEGAT.
CERNUUS ARTE CUPIT MEMORARI CESARI ALIPTES KI.

Was nun die künstlerische Ausstattung des Bernward'schen *urceolus* betrifft, so sei hier nur in Kürze bemerkt, dass dieses Sprenggefäss auf seiner äussern Fläche eilf verschiedene Bildwerke aus dem Leben und dem Leiden des Herrn in hocherhabener Arbeit zu erkennen gibt. Jede dieser bildlichen Darstellungen wird durch Hexameter[2]) näher erläutert, die an jenen Stellen erhaben ausgearbeitet sind, wo an dem Aachener *vasculum* die heutigen Bänder in vergoldetem Silber mit gefassten Edelsteinen zu ersehen sind. Da nun auch an dem Mailänder Weihgefäss in Elfenbein, zu dessen Besprechung wir am Schlusse dieser Abhandlung übergehen werden, ebenfalls am obern Rande eine vertieft ausgestochene Inschrift sich befindet, die über Herkommen und Zweck des zierlichen Gefässes Licht verbreitet, so glauben wir keinen Fehlschuss zu begehen, wenn wir hier die Vermuthung aussprechen, dass an dem unter Figur XXIX abgebildeten Sprenggefässe des Aachener Münsters ebenfalls an jenen Stellen, wo sich heute die verzierten Metallstreifen befinden, ursprünglich eine Reihenfolge von Inschriften in erhabener Arbeit wahrnehmbar war, die, vielleicht in leoninischen Versen, den Namen des Geschenkgebers und den des Empfängers gefeiert haben dürften. Vielleicht mochten im Laufe der letzten Jahrhunderte diese Inschriften, da sie erhaben vorstanden, stark beschädigt und daher unleserlich geworden sein, und mag dies vielleicht Ver-

---

ches verkörpere, dessen Herrscher Christus sei. Als Stellvertreter Christi in geistlichen Dingen sei der Pabst, in weltlichen der Kaiser aufzufassen. Die Wahl und Weihe des Letzteren werde einestheils durch die ihn umstehenden geistlichen Fürsten und Bischöfe der oberen Reihe, anderntheils durch die *principes* der unteren Reihe gekennzeichnet, welche nach Witukind die mächtigeren Fürsten des Reiches vorstellen, die den König wählten, bevor die Zahl der sieben Churfürsten von Reichs wegen festgestellt war. Vgl. Echo der Gegenwart vom 4. Mai 1860 ferner Aachener Zeitung vom 8. April 1863, und Wituchind res gestae Sax. bei Pertz T. 5. p. 437.

[1]) Vgl. Eine Kunstreliquie des X. Jahrhunderts von P. St. Käntzeler. Aachen, Verlag von Benrath & Vogelgesang. 1856.

[2]) Von den neun Hexametern sind acht nach Sedulius und einer nach Claudianus verfasst.

anlassung geboten haben, dass man die unkenntlich gewordenen Schriftzüge entfernt und den Raum vertieft ausgestochen hat, um Platz zum Einlassen jener unschönen und unkünstlerisch gearbeiteten Bandstreifen in vergoldetem Messing zu gewinnen, die noch bis vor zwei Jahren in stilwidriger Weise an Stelle der heutigen ergänzten Metallstreifen sich befanden.

Was unserer eben ausgesprochenen Vermuthung noch ein grösseres Gewicht verleiht, ist der Umstand, dass die entfernten Bänder, die heute noch in der Sakristei aufbewahrt werden, sich als Machwerk einer unkritischen und geschmacklosen Zeit erweisen, in welcher auch bei den Goldschmieden das Verständniss der älteren Formen vollständig abhanden gekommen war. Ferner dient der ebengedachten Annahme auch noch die eine Wahrnehmung zum Belege, dass durch die nicht sehr tief eingegrabene Inschrift: Otto, vgl. Fig. XXX, eine im Graviren wenig geübte Hand wenigstens noch die geschichtliche Tradition hinsichtlich des Herkommens des Gefässes, nach Entfernung der alten Inschrift, die wahrscheinlich ebenfalls den Namen desselben Kaisers verherrlichte, habe retten wollen. Wenn auch die eben ausgesprochene Vermuthung Vielen allzu gewagt erscheinen sollte, so ist das Eine doch mit Sicherheit anzunehmen, dass die drei heute noch erhaltenen Weihgefässe in geschnitztem Elfenbein, nämlich jenes von Hildesheim, das andere aus dem hiesigen Schatze und das dritte endlich aus der Cathedrale zu Mailand, nicht nur einem und demselben liturgischen Zwecke gewidmet und daher kaiserlichen Gebrauches gewesen seien, sondern dass sie auch, mit Ausnahme des Mailänder Gefässes, einem und demselben Kaiser geschenkt worden sind.

Um nicht den Leser durch eine Beschreibung der vielen formschönen Einzelheiten des Aachener Sprenggefässes zu ermüden, verweisen wir auf die Abbildung desselben unter Fig. XXIX, die eine annähernde Vorstellung von dem Reichthum und der hohen Vollendung zu geben vermag, welche die Elfenbein-Schnitzkunst bereits gegen Schluss des X. Jahrhunderts erstiegen hatte. Im Folgenden sei es nur noch gestattet, auf einzelne Eigenthümlichkeiten in den figürlichen Darstellungen des vorliegenden Weihbeckens hinzuweisen.

Nur die drei Hauptfiguren in der oberen Reihe sind auf reich verzierten Sedilien sitzend dargestellt, nämlich die *Majestas Domini* in der Mitte, rechts, nach unserer Conjektur, Pabst Gregor V. und zur Linken des Herrn, Kaiser Otto III. Die übrigen bischöflichen Figuren sind dagegen stehend abgebildet. Sämmtliche Kirchenfürsten sind in voller Pontifikalkleidung dargestellt und tragen dieselben in der Rechten das bischöfliche *pedum*, dessen Krümme, der älteren Regel entgegen, bei allen nach Innen gekehrt ist. Die liturgischen Gewänder, mit denen dieselben bekleidet sind, zeigen in ihrem Schnitt und ihrer Verzierungsweise durchaus den Charakter des X. Jahrhunderts. Zur Erhärtung unserer Annahme, dass das vorliegende Schnitzwerk in dem letzten Viertel des X. Jahrhunderts angefertigt worden sei, diene zum ferneren Belege noch der Umstand, dass keiner der Bischöfe mit der *mitra* bedeckt ist, was gewiss der Fall sein würde, wenn das

vorliegende *vasculum* gegen die Mitte oder in der letzten Hälfte des XI. Jahrhunderts Entstehung gefunden hätte. Von besonders guter Wirkung ist die Ausarbeitung des oberen Randes unseres Sprenggefässes, der in äusserst zierlichen, à jour gearbeiteten Ornamenten die Verbindung der Pflanzen- mit der Thierwelt, gleichsam in Form von Arabesken, zeigt. Will man diese untergeordneten Gebilde, die meistens der harmlosen Phantasie des Künstlers ihre Entstehung zu danken haben, näher deuten, so liesse es sich vielleicht annehmen, dass in dem einen Relief die Scene dargestellt sei, wie der Wallfisch den Propheten Jonas auswirft. Die zweite Skulptur dürfte alsdann Daniel in der Löwengrube bildlich wiedergeben; die dritte und letzte würde einfach eine Hirschjagd versinnbilden.

Noch machen wir auf die meisterhaft gearbeiteten phantastischen Köpfe aufmerksam, die, einander diametral entgegenstehend, auf zwei Seiten des Gefässes, stark vorspringend angebracht sind. Das Haupt- und Barthaar derselben zeigt eine energische Stylisirung in der Weise, wie dieselbe an den Mähnen jener Löwenköpfe ersichtlich ist, mit welchen die älteren Broncethüren des X. und XI. Jahrhunderts zum Schutze und zur Zierde versehen sind. Diese Köpfe hatten ohne Zweifel ursprünglich den Zweck, auf ihrer Rückseite eine Vorkehrung zu bieten, mit welcher die bewegliche Handhabe in Verbindung stand. Diese stark vorspringenden grotesken Köpfe, die auf eine unorganische Weise die Fortsetzung des obern silbervergoldeten Bandstreifens unterbrechen, können ebenfalls, zugleich mit den Resten der noch aufgefundenen Buchstaben, als Belege dafür geltend gemacht werden, dass in der Vertiefung der Ränder ehemals eine erhaben in Elfenbein gearbeitete Inschrift sichtbar war, welche von einem dieser Köpfe aus ihren Anfang nahm und an dem entgegengesetzten ihr Ende erreichte.

Bis vor zwei Jahren war das vorliegende Elfenbeingefäss, das heute in Deutschland, nach der Auswanderung des Bernward'schen Sprenggefässes, als *unicum* dasteht, seinem ursprünglichen Zwecke durchaus entfremdet. Es war nämlich in einer traurigen Zeit, welche die Ueberbleibsel einer grossen Vergangenheit kaum mehr zu würdigen verstand, der elfenbeinerne Boden, dessgleichen auch der obere bewegliche Henkel und die innere Ausfütterung von vergoldetem Silber entfernt worden, damit unser Skulpturwerk in dieser Erniedrigung und Entstellung als Theil eines Ständers jenes form- und werthlosen Evangelienpultes benutzt werden konnte, das heute noch an Festtagen zur Absingung des Evangeliums auf den Ambo, abgebildet unter Fig. XXXII, gestellt wird. Nachdem wir in einer besonderen Abhandlung das Seitenstück des Aachener Weihbeckens, nämlich das elfenbeinerne Sprenggefäss im Mailänder Dom, unter Zugabe der nöthigen Abbildungen, näher beschrieben hatten, erwachte in uns das Verlangen, die hiesige Parallele kunst- und stilgerecht in einer Weise hergestellt zu sehen, dass dieselbe an Festtagen wieder ihrem ursprünglichen Zwecke als Sprenggefäss dienen könne.

Wenn es sich um Wiederherstellung irgend eines Werthstückes des Reliquien-Schatzes oder um Beschaffung eines neuen Kunstgeräthes für das hiesige Münster han-

delt, findet man allenthalben in Aachen opferwillige Wohlthäter, die gern bereit sind, zu diesem Zwecke die nöthigen Mittel zu spenden. Kaum war in engeren Kreisen der Wunsch ausgedrückt worden, dass das eben besprochene *bénitier* von Meisterhand in primitiver Form wieder hergestellt werden möchte, so erklärte sich sofort Freiherr von Geyr, dessen Freigebigkeit auch die hiesige Hospitalkirche ein grosses gemaltes Fenster verdankt, gern erbötig, die für die Restauration nöthigen Mittel zur Verfügung zu stellen. Stiftsgoldschmied M. Vogeno fertigte nun im Hinblick auf ältere Vorbilder einen Henkel[1]) in vergoldetem Silber kunstgerecht an, der sich, ähnlich dem an dem Mailänder Sprenggefäss, aus der Zusammenfügung zweier phantastischen Thiergestalten ergibt. Nach Entfernung der kunst- und werthlosen Reifen in Messing fügte derselbe, mit Hinzunahme von geeigneten Steinen ohne Schleifung, jene Bänder in vergoldetem Silber hinzu, wie sie in verwandten Formen auch an dem äusseren Rande des Evangeliencodex Heinrichs II., abgebildet auf Seite 55 unter Figur XXVI, vorkommen. Der edle Geschenkgeber erklärte sich in entgegenkommender Weise ebenfalls bereit, die ferneren Kosten zu tragen, damit ein stilgerechter Weihwedel zum Austheilen des geweihten Wassers in jener Form angefertigt werde, wie sich ein solches *aspergillum* unter den deutschen Krönungsinsignien im Schatze der Hofburg zu Wien noch erhalten hat. Nach längerer Unterbrechung wird jetzt wieder an hohen Festtagen vor dem feierlichen Hochamte die Austheilung des Weihwassers vermittelst des wiederhergestellten Weihgefässes Otto's III. vollzogen, welches alsdann, wie in früheren Zeiten, vom Diacon getragen wird. Zur Erinnerung an die kunstgerechte Wiederherstellung des altehrwürdigen *vas lustrale* lautet die Inschrift, welche in den obern Rand des innern neuen Beckens von vergoldetem Silber eingelassen worden ist, wie folgt:

> Hoc vasculum ad spargendum sacram veniente Caesare lympham in pristinam formam redigendum curaverunt conjuges liber baro Theodorus de Geyr a Schweppenburg et Clementina de Strauch, anno verbi incarnati MDCCCLXIII.

Wie mehrmals bemerkt, hat sich ausser dem Sprenggefäss, angefertigt im Auftrage des grossen Bernward von Hildesheim für Otto III.[2]), noch ein ähnliches *vasculum* erhalten, das ebenfalls bei der Krönung deutscher Könige eine Verwendung gefunden haben mag. Wir haben es nicht unterlassen wollen, unsere Leser mit dieser formschönen Parallele des Aachener *urceolus* in der Weise bekannt zu machen, dass wir dasselbe unter Beigabe einer kurzen Erläuterung unter Fig. XXXI zu zwei Drittel der natürlichen Grösse bildlich veranschaulichen. Diejenigen, die sich eingehender über die Einzelnheiten dieses Mailänder Seitenstückes unterrichten

---

[1]) An unserer Abbildung unter Fig. XXX fehlt dieser Henkel, da die Abzeichnung und die Ausführung des Holzschnittes früher erfolgt sind, als die Wiederherstellung vorgenommen wurde.

[2]) Dasselbe befindet sich heute in England und zwar im brittischen Museum, wie uns von unterrichteter Seite mitgetheilt wurde.



(Sprenggefäss in Elfenbein aus dem Domschatz zu Mailand.)

Fig. XXXI.

wollen, verweisen wir auf die betreffende Abhandlung von A. Darcel in den »Annales archéologiques«[1]) und auf unsere eigene Monographie in den »Mittheilungen der k. k. Centralcommission zur Erhaltung der Baudenkmale.« Wien, 1860. 5. Jahrgang, Mai, S. 57—61.

---

[1]) Didron, Annales archéologiques: Le bénitier de la cathédrale de Milan, par Alfred Darcel, tome XVII. p. 139—150. Paris 1857.

Es genüge hier, im Hinweis auf die beiden angegebenen Monographieen nur noch einzelne Andeutungen hinzuzufügen, aus welchen wohl erhellen möchte, dass das unter Fig. XXXI abgebildete Sprenggefäss in ähnlicher Weise bei den Krönungen deutscher Kaiser, als Könige der Lombardei, eine liturgische Anwendung gefunden habe, wie dies bei dem unter Fig. XXIX abgebildeten Weihbecken bei der Aachener Krönung ehemals der Fall gewesen sein dürfte. Das *vas lustrale* im Domschatze zu Mailand, zu zwei Drittel der natürlichen Grösse unter Fig. XXXI abgebildet, besteht aus dem oberen skulptirten Theil eines Elephantenzahns und misst in seiner grössten Höhe 7″ 1‴ — 0,185 m.; der obere Durchmesser bei der Oeffnung beträgt 4″ 7‴ — 0,120 m., der Durchmesser des Fusses dagegen nur 3″ 7‴ — 0,095 m. Behufs des Tragens ist oben, von zwei Löwenköpfen gehalten, ein in Silber eiselirter Henkel befindlich, der aus phantastischen Schlangengebilden besteht. Ueber dem Sockel des Gefässes, der durch Ornamente à la grecque gemustert ist, erheben sich fünf Rundbogenstellungen, die von Säulchen mit corinthisirenden Capitälen getragen werden; unter der mittleren Bogenscheibe thront, sitzend auf einer *sella*, die Himmelskönigin mit dem göttlichen Knaben, zu beiden Seiten dienende Engel. Die übrigen Bogennischen sind durch die Bilder der vier Evangelisten ausgefüllt, welche in sitzender Stellung, von den entsprechenden Ezechielischen Symbolen umgeben, dargestellt sind, wie sie eben den betreffenden h. Text verfassen. Die fünf breiten Rundbogen, übereinstimmend mit einer gleichen Zahl von Spruchbändern, sind durch Inschriften gemustert, die, vertieft eingegraben, folgende Lesungen ergeben. In der Bogenblende nämlich über dem Bilde der Himmelskönigin lies't man den Hexameter:

VIRGO FOVET NATUM, GENITRICEM NUTRIT ET IPSE.

Ueber dem sitzenden Bildwerke des Evangelisten Johannes:

CELSA PETENS AQUI(L)AE VU(L)TUM GERIT ASTRA JOH(ANNE)S. (sic)

Bei dem Bilde des Evangelisten Marcus:

CHR(ISTI) DICTA FREMIT MARCUS SUB FRONTE LEONIS.

Ueber dem Relief, darstellend den Evangelisten Lucas:

ORE BOVIS LUCAS DIVINUM DOGMA REMUGIT.

Zu Häupten des Evangelisten Matthaeus endlich lies't man:

OS GERENS HOMINIS MATTHEUS TERRESTRIA NARRAT.

Unmittelbar über diesen fünf Bogenblenden zieht sich als ornamentaler Bandstreifen ein kräftig stilisirtes Laubwerk herum, das noch deutlich an die Laubverzierungen des classischen Roms erinnert, da in demselben noch Anklänge an das römische Akanthusblatt durchschimmern. Auf diesem ziemlich tief geschnitzten Rande erhebt sich eine zweite Umkreisung, die gleichsam als Spruchband in vertieft eingelassenen Grossbuchstaben jene merkwürdige Widmungs-Inschrift enthält, durch welche der hervorragende Zweck des Geschenkes, ferner der bischöfliche Bestellgeber und endlich die Zeitepoche angedeutet wird, wann das mailändische

vas lustrale Entstehung gefunden hat. Diese Inschrift ist in jenem Charakter und in jener Art und Weise der Abkürzungen gehalten, wie solche häufig gegen Schluss des X. Jahrhunderts angetroffen werden. Die Inschrift lautet, wie folgt:

VATES AMBROSI GODFREDUS DAT TIBI, SANCTE,
VAS VENIENTE SACRAM (ad) SPARGENDAM CAESARE LYMPHAM.

Im Hinblick auf diese Inschrift unterliegt es keinem Zweifel, dass ein Vorsteher der Mailänder Kirche, Gottfried mit Namen, dem h. Ambrosius dieses Sprenggefäss gewidmet habe, um dem Kaiser das geweihte Wasser zu reichen, wenn er vielleicht bei der Krönung oder einer andern Gelegenheit die Krönungskirche betrat. Wer war dieser Erzbischof Gottfried und unter welchem Kaiser hat unser Weihgefäss Entstehung gefunden? Zwei Mailänder Erzbischöfe führen den Namen Gottfried, dessgleichen kommt auch gegen das Jahr 1019 ein Abt an der Kirche des h. Ambrosius vor, der ebenfalls diesen Namen führt. Der ältere Gottfried, der 67. in der Reihe der Mailänder Erzbischöfe, stand der Mailänder Kirche vom Jahre 975 bis 988 vor und wurde durch den Einfluss Kaisers Otto II. auf den Stuhl des h. Ambrosius erhoben. Der zweite dieses Namens, der 109 Jahre später die Mailänder Kirche regierte, wurde im letzten Viertel des XI. Jahrhunderts, weil er durch Simonie den erzbischöflichen Stuhl bestiegen hatte, seiner Würde verlustig erklärt und abgesetzt. Mehrere Gründe, am meisten aber die charakteristische Stilistik an den Skulpturen und der Inschrift unseres *aspersorium*, übereinstimmend mit jenen an dem erst kürzlich bekannt gewordenen, durchaus ähnlichen Sprenggefässe, angefertigt unter Leitung des Bischofs Bernward von Hildesheim, dienen zum deutlichen Belege, dass das in Rede stehende *vas lustrale* unter der Amtsführung Gottfried's, des ersten dieses Namens, nämlich in den Jahren 975 bis 988 angefertigt worden ist.

Die Evangelienkanzel Kaiser Heinrich's II.

Beginn des XI. Jahrhunderts.

Höhe 5′ 6″ — 1,727 m. Breite 5′ — 1,569 m.

Abbildungen von Figur XXXII bis XXXVI.

Bekanntlich befanden sich in den ältern Basiliken Roms und Italiens, meist in unmittelbarer Verbindung mit den abschliessenden Chorschranken, zwei höher gelegene, bühnenförmige Anbauten, die abweichend in ihrer Form und Anlage dazu dienten, dass bei feierlicher Begehung des heiligen Opfers an der rechten Seite auf einer höher construirten und reicher verzierten Empore das Evangelium, dessgleichen auf einer niedrigeren und einfacher gestalteten Bühne die Epistel von den Dia-

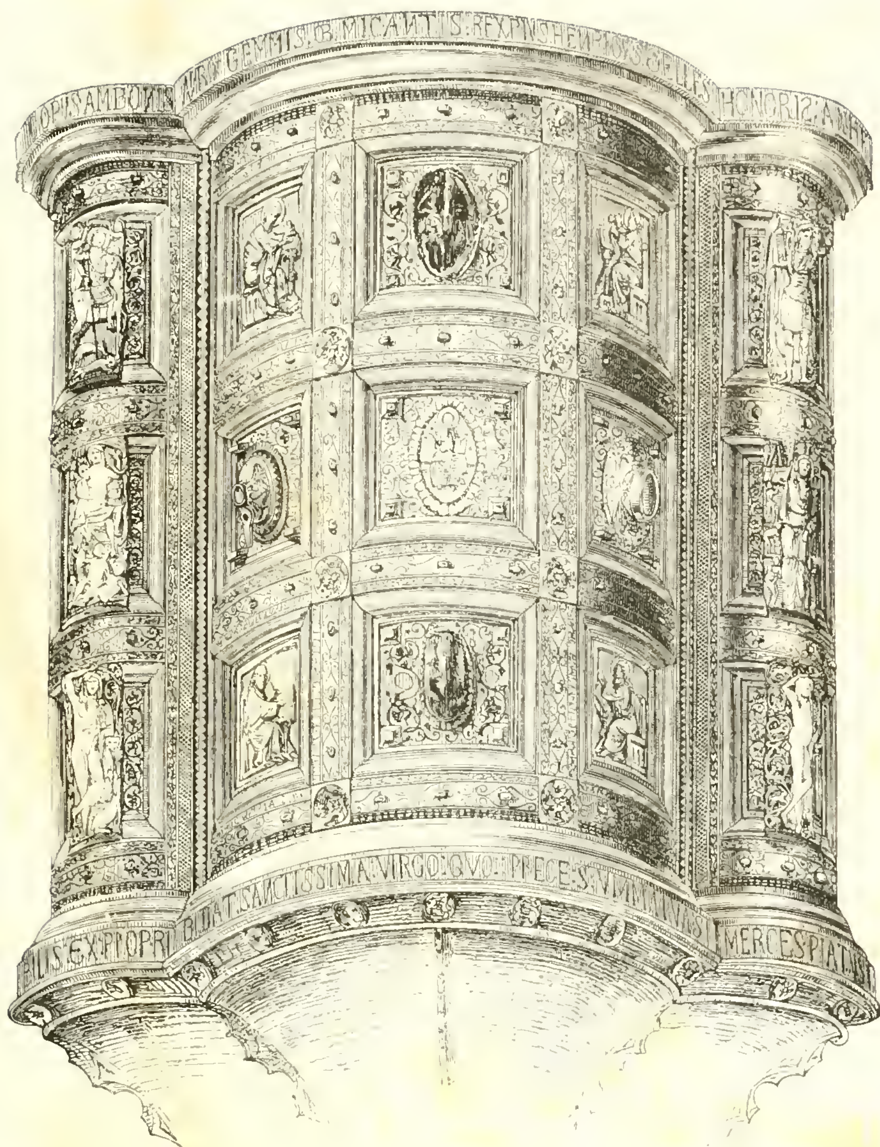


Fig. XXXII.

konen abgesungen werden konnten. Aus der Verbindung und engeren Zusammenfügung dieser beiden Ambonen entwickelten sich, in französischen Kathedralen bereits im XII. Jahrhundert, jene mit Bildwerken verzierten Chorschranken, die sich in deutschen Kirchen seit dem XIII. und XIV. Jahrhundert in reicher architektonischer Gliederung zu Lektorien gestalteten, welche zuweilen auch »Apostelgänge« genannt werden. In S. Clemente, S. Lorenzo fuori le mura, in Sta. Maria in Cosmedin, und in SS. Nereo ed Achilleo zu Rom haben sich noch, aus dem frühen Mittelalter herrührend, solche ältere Beispiele von Ambonen erhalten, die zur Absingung der Epistel und des Evangeliums noch unmittelbar mit den Chorschranken

in Verbindung stehen oder ehemals standen. Auch in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, dessgleichen im Dome zu Trier finden sich noch merkwürdige Ueberreste von Chorschranken in reich entwickelter Steinmetzarbeit vor, die heute entstellt und verstümmelt, nicht mehr die ursprüngliche Form und Anlage der einst mit ihnen verbundenen Ambonen erkennen lassen. Seit dem X. Jahrhundert kommen namentlich in grössern Kirchen Italiens auch solche Ambonen zur Anwendung, die, meistens auf Säulen frei stehend, offenbar unsern heutigen Kanzeln und Predigtstühlen zum Vorbilde gedient haben. Eine solche, auf vier Säulen sich erhebende Evangelienkanzel mit reich verziertem Lesepult, in Form eines Adlers, befindet sich heute noch in der eben in Wiederherstellung begriffenen Basilica von Sant' Ambrogio zu Mailand. Ambonen jedoch in Drei- oder Vierblattform gewahrt man ebenfalls, auf Säulen ruhend und von einem Baldachin überschattet, in den Kirchen von Torcello und von San Marco in Venedig, dessgleichen auch zu Grado[1]). Auch der Evangelienstuhl im Aachener Münster, in einem Zwölftel der Verkleinerung abgebildet unter Fig. XXXII, zeigt in seiner Grundanlage eine ungleiche Kleeblattform. Ob derselbe, wie die ebengenannten Ambonen in den Kirchen des nördlichen Italiens und Dalmatiens, ehemals freistehend unter einem der acht Rundbogen des karolingischen Oktogons aufgestellt, oder ob derselbe in unmittelbarer Verbindung mit den Chorschranken angebracht war, diese Frage dürfte heute endgültig kaum noch zu erledigen sein. Erst bei der Erbauung der heutigen grossartigen Choranlage in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts scheint unsere Evangelienkanzel dorthin verlegt worden zu sein, wo sie unmittelbar über dem Eingange der Sakristeithür auf einer in den Formen der entwickelten Gothik verzierten Console heute noch ihren Platz einnimmt.

Gehen wir nach diesen allgemeinen Andeutungen über die formverwandten Parallelen und die ehemalige Aufstellung unseres Ambo zur kurzer Beschreibung seiner Gestalt und Beschaffenheit über, so ist hier vorauszuschicken, dass, mit Ausnahme des Kronleuchters Kaiser Friedrich's Barbarossa, kein Werkstück des karolingischen Münsters so sehr im Laufe der Zeiten beschädigt und durch fremdartige Zuthaten entstellt worden ist, als eben jene Kanzel, die als Geschenk Kaiser Heinrich's des Heiligen heute im christlichen Abendlande kaum mehr ihres Gleichen finden dürfte.

Wie bereits oben bemerkt worden, ist unser Evangelienstuhl in Kleeblattform angelegt. Die mittlere Rundung besteht aus einem Halbkreis, der einen Durchmesser von 2′ 3″ zeigt, an welchem sich zu beiden Seiten Viertelkreise von 1′ Durchmesser anlehnen. Die mittlere, stark vortretende Halbkreis-Rundung, die der

[1]) Auch in dalmatinischen Kirchen sind mehrere solcher auf Säulen ruhenden Ambonen, meistens in sechsblätteriger Rosenform, anzutreffen. Unter andern befinden sich heute noch in den Domen zu Spalato und zu Traù solche formschöne kanzelförmige Aufbauten, vgl. Jahrbuch der k. k. Centralcommission V. Bd. 1861. Taf. XIII. und Seite 217 sowie Fig. 81.

Diakon beim Absingen des Evangeliums einnimmt, ist in neun Füllungen abgetheilt; die beiden flankirenden Kreisausschnitte hingegen werden nur durch je drei casettenförmige Felder belebt. Der mittlere, grössere Halbcylinder hat unter seinen neun Casettirungen vier Tiefflächen aufzuweisen, die heute leider ihres ehemaligen Schmuckes entkleidet, durch klägliche Ersatzstücke des XVII. Jahrhunderts stilwidrig ausgefüllt worden sind. Es thronten nämlich in den vier Eckfeldern der mittleren Hauptrundung ursprünglich die Bildwerke der vier Evangelisten in jener typischen Darstellungsweise, wie sie die griechische Bildnerei im X. und XI. Jahrhundert kennzeichnet. Glücklicherweise hat sich noch eines dieser meisterhaft gearbeiteten Flachgebilde in vergoldetem Silber auf jenem beweglichen Lesepult erhalten, das erst in den letzten zwanziger Jahren in modernisirender Weise angefertigt worden ist. Wir veranschaulichen beifolgend unter Figur XXXIII dieses Relief, welches



Fig. XXXIII.

den Evangelisten Matthaeus darstellt, in einem Drittel der natürlichen Grösse. Eine genaue Vermessung hat nämlich ergeben, dass dieses Bild genau in eine jener vier Eckfüllungen passt, die heute durch ein flach getriebenes Brustbild desselben Evangelisten eingenommen wird. Auf Grundlage dieses Ergebnisses haben wir es nicht unterlassen, unsere Gesammtabbildung des Ambo unter Figur XXXII, abweichend von der heutigen Beschaffenheit desselben, in der Weise umzugestalten, dass anstatt der modernen Bildwerke der Evangelisten die drei fehlenden in der Stilweise jenes Flachgebildes ergänzt worden sind, welches unter Figur XXXIII bildlich wiedergegeben ist. Wenn auch heute moderne Brustbilder in den Formen

der bereits ausgearteten Renaissance die Stelle der älteren Bildwerke einnehmen, so haben sich dennoch in den Umrahmungen dieser vier Felder jene Original-Inschriften in Grossbuchstaben erhalten, welche nach vier Seiten hin die älteren Flachgebilde ehemals umrahmten. Nur sind bei den letzten unglücklichen Restaurationen diese ziemlich vertieft ausgestochenen Inschriften losgelöst und später in so unrichtiger Aufeinanderfolge wieder an der Evangelienkanzel befestigt worden, dass ihre Lesung in der jetzigen fehlerhaften Zusammensetzung kaum einen Sinn ergibt. Bereits früher hatte P. St. Käntzeler dieselbe Wahrnehmung gemacht, dass nämlich die schmalen Bänder mit den Inschriften durcheinander geworfen seien. Im Folgenden theilen wir diese gereimten Hexameter in jener Reihenfolge der Verse mit, wie Dr. Debey und P. Käntzeler dieselben ordnen zu müssen geglaubt haben.

Bei Matthaeus: Mathaee, progeniem Christi numerando priorem,
Ad Joseph ex Abraham legeris bene tendere normam.
Bei Marcus: Marce, leo fortis, fortem resonare videris,
Certa resurgendi per quem spes venerat orbi.
Bei Lucas: Mugit adesse sacrum Lucas libaminis aesum,
Quod confixa cruci frixit resolucio mundi.
Bei Johannes: Mens typici solis (radio) perfusa Johannis
Luce prius genitum de virgine nunciat ortum[1]).

Offenbar thronte ursprünglich in der mittleren Füllung, wie es auch unsere jetzige veränderte Abbildung unter Fig. XXXII andeutet, das Bild des Weltheilandes, wie er am Ende der Tage als Richter wiederkehrt[2]). Indessen scheint schon seit langer Zeit dieses ursprüngliche Flachgebilde, welches ohne Zweifel von derselben Meisterhand angefertigt war, der auch das Relief, abgebildet unter Figur XXXIII, Entstehung zu danken hatte, in Wegfall gekommen zu sein. Der *thronus Domini*, der sich unserer Abbildung unter Figur XXXIV zufolge heute in eingeschmelzter, anstatt wie ursprünglich in getriebener Arbeit in der mittleren Rundung befindet, ist in Email auf einer ovalen, nach Innen vertieften Fläche eingelassen, die in natürlicher Grösse unter Figur XXXIV abgebildet ist. Sowohl die technisch-meisterhafte Ausführung dieses vielfarbigen Grubenschmelzes, als auch die Haltung des segnenden Heilandes, nicht weniger die Behandlung des Faltenwurfes an der Gewandung, legen beredtes Zeugniss dafür ab, dass diese zierliche Schmelzarbeit nicht ursprünglich in den Tagen des kaiserlichen Geschenkgebers, sondern erst gegen Schluss des XII. Jahrhunderts Entstehung gefunden habe. Was dieser Darstellung des Herrn mit

[1]) Dr. Debey macht im Organ für christliche Kunst Nr. 2, 1858 eine andere Zusammenstellung der Verse bei Lucas und Johannes geltend, die sich sehr empfiehlt.

[2]) Heute ist dieses emaillirte Bildwerk in dem mittlern Felde unten an jener Stelle angebracht, wo sich auf unserer Abbildung als Verzierung der Tieffläche ein grosser, geschliffener Achat befindet.

dem *A* und dem *ω* in symbolischer Beziehung ein erhöhtes Interesse verleiht, ist der Umstand, dass in der obern Hälfte des Bildwerkes sieben Lampen dargestellt sind.



Fig. XXXIV.

Dieselben finden durch eine in blauem Schmelz ausgeführte Inschrift ihre Deutung, welche lautet nach der Offenbarung Joh. 4, 5:

VII LAMPADES (ardentes) ANTE TRONUM QUE SUNT VII SPS. DEI

Der Weltenrichter hält nicht mit der Linken das Buch des Lebens, wie gewöhnlich, geschlossen, sondern dasselbe ist geöffnet, und liest man auf beiden Seiten des Buches die Worte nach Matth. 25, 34:

VENITE BENEDICTI PATRIS MEI POSSIDETE REG(NUM) QVOD VOB P.

Zu beiden Füssen der *majestas* befindet sich noch eine dritte Inschrift in Grossbuchstaben, deren Lesung die Stelle der Offenbarung Joh. 22, 2 ergiebt:

LIGNUM VITE FERENS FRUCTUS

Mit Bezug auf diesen Spruch gewahrt man von den Füssen des Herrn sich ausbreitend zwei mit Früchten beladene Zweige und darunter die lateinische Ziffer

XII, welche die Folge des h. Textes andeutet, welcher sagt: »der Baum des Lebens, der zwölf Früchte trägt, jeden Monat seine Frucht.«

Ob dieses unter Fig. XXXIV in natürlicher Grösse mitgetheilte Bild des Weltenrichters in Grubenschmelz erst im XVII. Jahrhundert oder gegen Schluss des XII. Jahrhunderts hinzugefügt worden ist, darüber lässt sich heute nichts Zuverlässiges mehr festsetzen. Ueberhaupt kann man eine bestimmte Reihenfolge von Restaurationen an unserm Ambo mit Sicherheit nachweisen. Dahin ist zu rechnen die letzte vermeintliche Wiederherstellung in den verflossenen zwanziger Jahren durch den damaligen Stiftsgoldschmied Kremer[1]); dahin gehört ferner die Wiederherstellung des XVII. Jahrhunderts, welche unter andern gemalten Ornamenten in einem braunen Lackfirniss auch die vier Brustbilder der Evangelisten zugleich mit dem stehenden Bilde Karl's des Grossen hinzugefügt hat. Hierhin ist endlich zu setzen eine früheste Wiederherstellung gegen Schluss des XII. Jahrhunderts, die nicht nur die unter Fig. XXXIV veranschaulichte *majestas Domini* aller Wahrscheinlichkeit nach ergänzend hinzufügte, sondern auch noch manche ornamentale Einzelnheiten.

Ob ferner aus der Entstehungszeit unserer Kanzel, dem Beginne des XI. Jahrhunderts, auch jene Skulpturen in Bergkristall herrühren, welche die beiden Seitenfüllungen neben der mittleren Vertiefung mit der *majestas Domini* einnehmen, lassen wir hier dahingestellt sein. Es will uns scheinen, als ob diese Gefässe fast früher als die Regierungszeit Heinrichs II. anzusetzen seien. Es sind dies nämlich eine Obertasse nebst Henkel, sowie die dazu gehörende Unterschale, welche beide aus je einem Stück Bergkristall in der Weise geschnitzt sind, dass die äusseren Seiten der beiden zusammengehörigen Theile mit romanisirenden, erhaben vortretenden Ornamenten künstlerisch belebt sind. Die Wahrnehmung, dass sich heute noch im Schatze zu San Marco zu Venedig ähnliche in Bergkristall reich skulptirte *ampullae* erhalten haben, deren äussere Theile mit kufischen Schriftzügen gemustert sind, hat uns, im Hinblick auf ähnlich gemusterte orientalische Stoffe, zu der Ansicht geführt, dass auch diese beiden merkwürdigen Gefässe, wenn nicht im Oriente selbst, dann doch von den industriellen Sarazenen Siciliens oder des maurischen Spaniens im X. Jahrhundert ausgeführt worden sind. Da heute in den Kirchenschätzen und Kunstsammlungen solche skulptirte Gefässe aus Bergkristall zur Seltenheit geworden sind, so haben wir es nicht unterlassen, diese Obertasse nebst der untern

---

[1]) Einer mündlichen Mittheilung zufolge hat, nachdem die Münsterschätze im Anfange dieses Jahrhunderts aus Paderborn wieder nach Aachen zurückgeführt worden waren, eine zeitweilige Wiederherstellung und Verschönerung der Evangelienkanzel in verschiedenen Zeiträumen durch den früheren Stiftsgoldschmied Kremer mehrmals stattgefunden. Es liegt nun die Vermuthung nahe, dass erst in den letzten zwanziger Jahren durch den eben genannten Goldschmied nicht nur die Bänder mit den Inschriften nachträglich wieder angefügt und dabei verwechselt worden sind, sondern dass auch um diese Zeit das unter Fig. XXXIV abgebildete Schmelzwerk vielleicht gar anderswoher entnommen dem Ambo hinzugefügt worden ist.

Schaale unter Fig. XXXV und XXXVI in der Hälfte ihrer natürlichen Grösse bildlich wiederzugeben.

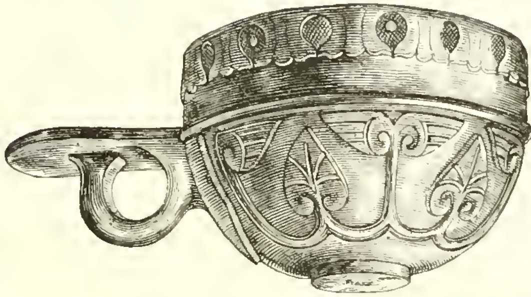


Fig. XXXV.

Noch erübrigt es, hier darauf hinzuweisen, dass das obere Feld, unmittelbar über der mittleren Haupt-Casette, heute mit einem kolossalen geschliffenen Achat verziert ist, dessen grösster Durchmesser 10″ misst, und der, wie es scheint, ursprünglich bei der Herstellung unserer Evangelienkanzel als seltenes Werthstück hier angebracht worden ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach befand sich der Symmetrie wegen ehemals eine ähnliche Verzierung auch in dem entgegengesetzten untern Felde; wir haben es desshalb gewagt, in unserer Abbildung unter Fig. XXXII an dieser Stelle einen kleineren Achat ergänzend beizufügen, obschon derselbe sich am Ambo in der Wirklichkeit nicht vorfindet. Mündlichen Angaben zufolge soll der in der oberen Casette befindliche schaalenförmige Achat als Trinkgefäss im Innern ausgehöhlt sein und stimmt derselbe also mit jenen Trinkgeschirren überein, die im Mittelalter, dem Wortlaut älterer Schatz-Verzeichnisse zufolge, *ex lapide Onichini* sowohl für kirchlichen als profanen Gebrauch, meistens mit goldenen Fassungen umgeben, angefertigt zu werden pflegten [1]). Merkwürdiger Weise finden sich noch jedesmal in den vier Ecken der verschiedenen Tiefflächen kleinere Skulpturen aus Karneol

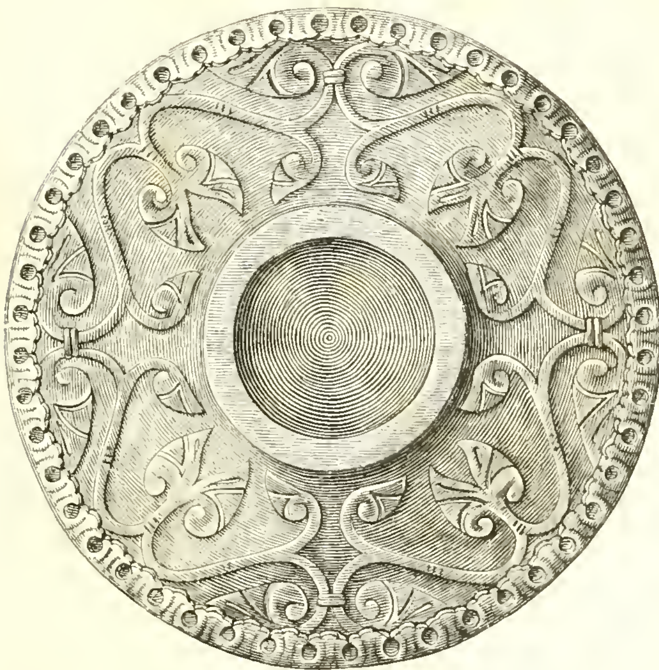


Fig XXXVI.

---

[1]) Aehnliche Gefässe aus Achat und Onyx werden heute noch, von reichen Einfassungen umkleidet, im Schatze von San Marco zu Venedig und im Domschatz von St. Veit zu Prag aufbewahrt.

und Amethist, dessgleichen auch einige aus Saphir geschnittene aufgestellt und durch vergoldete Bänder befestigt, die in ihrer obern Ausbildung und Entwickelung vielfach beschädigt sind. Da diese eigenthümlichen Zierrathen fast sämmtlich eine solche Einrichtung haben, dass sie, in der Grösse von Schachfiguren, durch eine obere Vertiefung bequem angefasst und aufgestellt werden können, so haben wir uns zu der Annahme bestimmen lassen, dass die auffallend gebildeten Edelsteine vor ihrer Beschädigung und Entstellung als Schachfiguren in vornehmem Gebrauch gewesen sein dürften.

Von besonderem Belang für das Studium der Elfenbein-Skulptur sind jene sechs grossen Schnitzwerke in Elfenbein, welche die Felder ausfüllen, die sich, in zwei Reihen geordnet, in denjenigen Kreisausschnitten befinden, welche die mittlere halbkreisförmige Rundung umgeben.

Diese Schnitzwerke[1]) sind von verschiedenen Seiten verschiedenartig gewürdigt und gedeutet worden. Da die Darstellung dieser merkwürdigen Reliefs der griechich-römischen Mythologie entlehnt zu sein scheinen, und auch die technische Ausführung, dessgleichen die Haltung und Drappirung der vielen Bildwerke an römische Vorbilder aus der Verfallzeit der klassischen Kunst auffallend erinnern, so war man früher der Ansicht, dieselben rührten aus jenen Zeiten der sinkenden römischen Kuust her, die unmittelbar den Tagen der Völkerwanderung vorausgingen. In den letzten Jahren haben jedoch anerkannte Alterthumsforscher, Lersch[2]) und Andere nachzuweisen gesucht, dass unsere Schnitzwerke nicht der heidnischen Mythologie, sondern den frühesten mittelalterlichen Bildertypen angehören. In jüngster Zeit hat auch Aus'm Weerth[3]). den Erklärungen des für Archäologie und christliche Kunstforschung zu früh verstorbenen Prof. Lersch folgend, den in diesen Skulpturen niedergelegten mythologisch-typischen Sinn im Hinblick auf ähnliche Allegorien an früh-mittelalterlichen Denkmälern als christliche Skulpturen zu deuten gesucht.

Es würde für den vorliegenden Zweck zu weit führen, wenn hier der Versuch angestellt werden sollte, auch nur in allgemeinen Umrissen die in diesen sechs grossen Reliefs enthaltenen figürlichen Darstellungen zu erläutern. Wir erachten die Fragen, ob diese Schnitzwerke der heidnischen oder christlichen Bildnerei angehören, dessgleichen was sie darstellen, nach den zeitherigen Studien noch nicht für erledigt. Es dürfte vorerst noch der weiteren Forschung überlassen bleiben, mit stichhaltigern Gründen, als bisher geschehen ist, nachzuweisen, dass diese eigenthümlichen Gebilde nicht der sinkenden Kunst des alternden Roms, sondern dem Meissel eines christlichen Künstlers angehören, der die Ueberlieferungen der klassischen

---

[1]) Dieselben sind käuflich zu beziehen durch Modelleur Fischer in Aachen, Peterstr. Nr. 18.

[2]) Lersch, Elfenbeinrelief im Aachener Münster p. 100—115, IX. Bd. der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsforschern im Rheinland. 1846.

[3]) Vgl. Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden von E. Aus'm Weerth. II. Bd. Seite 83—89. Leipzig T. O. Weigel 1860.

Mythologie für christlich-allegorische Zwecke sich dienstbar zu machen wusste. Bei einer spätern Erklärung und Deutung dieser sechs Bildwerke dürfte ganz besonders das Kostüm der Reiter, dessgleichen auch das der weiblichen Figuren von Belang sein, welches an byzantinische Vorbilder aus den Tagen der Isaurier noch annähernd erinnert. Nicht weniger werden bei einer endgültigen Feststellung der interessanten Fragen, wo und wann die vorliegenden Elfenbeinskulpturen ihre Entstehung gefunden haben, jene beiden charakteristischen Ornamente in Betracht gezogen werden, welche, vertieft ausgestochen, den Rand einer Siegeskrone verzieren, die von zwei Genien über dem Haupte jener Reiterfigur emporgehalten wird, deren Abbildung auf Blatt 1 beifolgend in fünf Sechstel der natürlichen Grösse autographisch wiedergegeben ist. Sowohl diese Verzierungen an der Krone, die ein deutlich ausgeprägtes romanisches Blattwerk zeigen, wie es conventionell feststehend an byzantinischen und romanischen Ornamenten vor dem X. Jahrh. immer wiederkehrt, als auch jenes Ornament mit bandförmigen Windungen an dem untern schmalen Sockel derselben Skulptur, dessgleichen die an byzantinische Vorbilder erinnernde originelle Tracht der Figur [1]), nicht weniger die naturalistische Behandlung der Rebenblätter an einer andern Darstellung des Bacchus dürften einem spätern befähigten Erklärer dieser Gebilde willkommene Anhaltspunkte bieten, um Zeit und Land näher zu bestimmen, dem die vorliegenden Elfenbein-Schnitzwerke Entstehung zu danken haben. Hinsichtlich der Deutung dieser sechs Skulpturen, die auf den ersten Blick hin als ziemlich rohe Nachahmungen classischer mythologischer Bildwerke sich empfehlen, ist von einigen Seiten in letzter Zeit darauf hingewiesen worden, dass durch dieselben ethisch die sieben Hauptsünden, an unserm Ambo auf sechs zurückgeführt, dargestellt würden, gegen welche auf dem christlichen Lehrstuhle durch Wort und Lehre angekämpft werde [2]).

Wenn auch hinsichtlich des Ursprunges und des ehemaligen Gebrauches der eben gedachten grossen Elfenbeinskulpturen bis zur Stunde noch Zweifel obwalten, so ist man doch in der Lage, gestützt auf eine Inschrift, welche sich am Ambo selbst befindet, nachweisen zu können, aus welcher Zeit und von welchem Geschenkgeber dieses ausgezeichnete Werk früh-mittelalterlicher Goldschmiedekunst herrührt. Der obere und untere breite Rand der Aachener Evangelienkanzel zeigt

[1]) Man vergleiche hierzu das Kostüm des h. Ritters Theodor, eines griechischen Schmelzwerkes aus der ehemaligen Sammlung von Pourtalès in Paris, abgebildet auf planche D in dem Werke von Jul. Labarte: Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen-âge, Paris 1865.

[2]) Herr P. St. Käntzeler weis't zur Begründung, dass die sieben Hauptsünden durch unsere Gebilde auf sechs zurückgeführt werden können, auf eine Stelle des Caesarius von Heisterbach hin (Illustr. miracul. et hist. memor. L. 4 C. 57), wo der Geiz unter die (Welt-) Hoffart subsumirt wird. Vgl. auch Histoire des reliques. Aix-la-Chapelle 1860, p. 54.

nämlich eine Widmungs-Inschrift in leoninischen Versen, die, in romanischen Versalbuchstaben gehalten, folgende Lesung ergibt:

HOC OPUS AMBONIS AURO GEMMISQUE MICANTIS
REX PIUS HENRICUS, CELESTIS HONORIS ANHELUS,
DAPSILIS EX PROPRIO TIBI DAT, SANCTISSIMA VIRGO,
QUO PRECE SUMMA TUA SIBI MERCES FIAT USIA.

Wir nehmen keinen Anstand, diese Widmungsschrift als authentisch aus den Tagen des kaiserlichen Geschenkgebers, des h. Heinrich anzusetzen. Ob dieselbe jedoch nicht im XII. Jahrhundert bei einer ersten Restauration des Evangelienstuhls auf Grundlage der alten primitiven Inschrift auf's neue in dem von französischen Archäologen sogenannten *émail brun*, dem braunen Schmelzfirniss, wieder ergänzt und hinzugefügt worden ist, lassen wir hier für eine spätere Untersuchung dahingestellt sein. Ueberhaupt nimmt es den Anschein, dass sämmtliche in braunem Schmelz aufgetragene Ornamente nicht allein im XII. Jahrhundert, sondern auch in misslungener Imitation sogar theilweise im XVII. Jahrhundert von mehr oder minder des Styles unkundigen Händen hinzugefügt worden sind. Auffallend erscheint es, dass dieser braune Schmelzfirniss, dessen Bereitungsweise vom Theophilus in seiner *scheda diversarum artium*[1]) genau angegeben wird, sich schon an einem Werke aus dem Beginne des XI. Jahrhunderts vorfinden sollte, wogegen diese Technik nur an Werken kirchlicher Goldschmiedekunst aus der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts seither angetroffen worden ist.

Griechischer Reliquienschrein

in viereckig-länglicher Form. XI. Jahrhundert.

Höhe 7″ 1‴ — 0,185 m. Länge 1′ 7″ 1‴ — 0,5 m. Breite 8″ 8‴ — 0,227 m.

Abbildungen unter Fig. XXXVII. XXXVIII u XXXIX.

Unter den vielen metallischen Kleinodien und Reliquiengefässen des hiesigen Schatzes finden sich auch zwei *lipsanothecae* vor, deren Entstehung offenbar griechischem Kunstfleisse zuzusprechen ist. Hierhin ist zu rechnen der Schrein, enthaltend das Haupt des h. Anastasius, der in einer folgenden Abhandlung auf Seite 92 unter

[1]) Theophili libri III. diversarum artium schedula, publié par Ch. de L'Escalopier. Cap. LXX. pag. 232, Paris 1843.

Figur XLII ausführlicher besprochen ist, und ein anderes *scrinium* in rechteckig-länglicher Form, dessen vielen Zellenschmelze und getriebenen Ornamente für den griechischen Ursprung dieses Kunstwerkes vollgültige Beweise ablegen. Leider hat im Laufe der Jahrhunderte unser *scriniolum oblongum*, in einem Viertel der natürlichen Grösse abgebildet unter Figur XXXVII, bedeutende Verluste und Beschä-

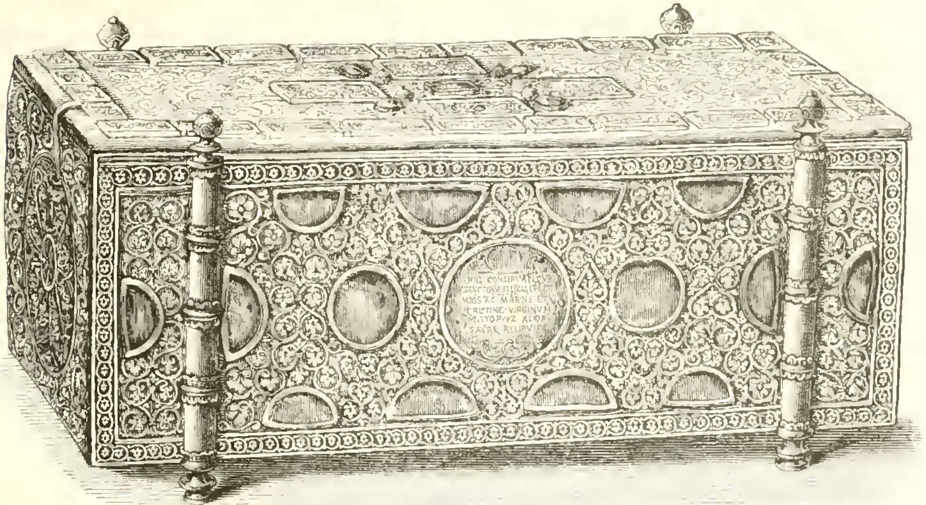


Fig. XXXVII.

digungen erlitten, die in einer spätern Zeit nur unvollständig und von wenig geschickter Hand ergänzt worden sind. Hinsichtlich des Inhaltes des in Rede stehenden Reliquiars gibt heute nur noch eine spätgothische Inschrift Kunde, die an Stelle einer ältern eingeschmelzten Rundscheibe in jenen verzierten Grossbuchstaben vertieft eingravirt ist, wie dieselben bei den Miniaturisten gegen Anfang des XVI. Jahrhunderts häufiger anzutreffen sind. Diese Inschrift lautet wörtlich:

HIC CONSERVANTUR SANCTORV FELICIS EPI
ET MRTS AC MARINE ET CRISTINE VIRGINU
MULTORVQE ALIORV SACRE RELIQVIE.

Für die Alterthumswissenschaft hat zunächst der obere Deckelverschluss ein erhöhtes Interesse, zumal da als Randeinfassungen und Verzierungen an den vier Seiten dieser Deckplatte sich vielfarbig eingeschmelzte Ornamente in viereckig-länglicher Form, und zwar sechs und zwanzig an der Zahl, vorfinden, welche durch stark vortretende Fassungen vertieft angebracht und geschützt werden. Aller Wahrscheinlichkeit nach fehlte bei der im XIV. Jahrhundert erfolgten theilweisen Ergänzung unserer *arcula oblonga* eines dieser 26 Schmelzwerke, und hat eine wenig glück-

liche Hand um diese Zeit in *émail translucide* die fehlende Capsel unschön zu ergänzen gesucht. Diese Ergänzung ist kenntlich durch ein emaillirtes S.

Was nun die kunstvoll ausgeführten, seltenen *émaux cloisonnés* betrifft, die den Rand des Deckels verzieren, so fällt bei näherer Besichtigung der reiche Wechsel der Musterungen in's Auge, der in den zierlichsten Windungen meistens ein romanisirendes Laubwerk in Arabeskenform, abwechselnd mit Schlangengebilden, erkennen lässt. Betrachtet man näher diese Musterungen, von welchen unter Fig. XXXVIII in weissen, grünen, hell- und dunkelblauen Schmelzen drei verschiedene Motive in natürlicher Grösse wiedergegeben sind, so wird man lebhaft erinnert an jene durchaus ähnlichen Gebilde in Zellenschmelz, welche in grössern und kleinern viereckig-länglichen Capseln an der berühmten *pala d'oro* in der Basilika des h. Ambrosius zu Mailand zahlreich angetroffen werden[1]). Da es bei der stagnirenden Kunst der Byzantiner schwer hält, allein auf Grundlage der Ornamentationsweise die genaue Zeit annähernd festzusetzen, welcher ein Kunstwerk zuzusprechen ist, so würde es gewagt erscheinen, bei Beschreibung des unter Figur XXXVII abgebildeten *feretrum* eine bestimmte Jahreszahl geltend machen zu wollen. Nur das Eine kann mit ziemlicher Sicherheit, in Betracht der charakteristischen Technik, behauptet werden, dass die eben besprochenen fünfundzwanzig eingecapselten Zellenschmelze jedenfalls im Laufe des XI. Jahrhunderts Entstehung gefunden haben. Auch das unterliegt nicht dem geringsten Zweifel, dass die vier grossen *lectuli*, die heute in Kreuzesform die Mitte des Deckels einnehmen, ehemals mit grösseren Zellenschmelzen in ähnlicher Fügung und Formgabe ausgefüllt waren, wie solche auch in den fünf und zwanzig kleinern Fassungen ersichtlich sind. Leider hat eine wenig geübte Hand, anscheinend im XIV. Jahrhundert, diese vier Fassungen mit getriebenen Plättchen von vergoldetem Silber ausgefüllt, und steht mit Grund zu vermuthen, dass unter diesen Belegplättchen vielleicht noch Ueberreste der ehemaligen Zellenschmelze sich vorfinden werden.

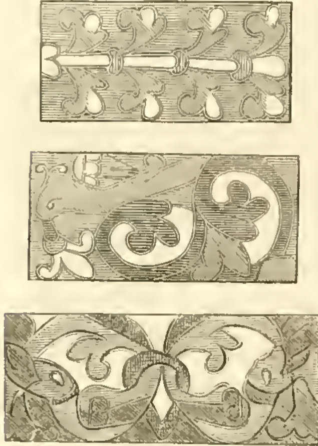


Fig. XXXVIII.

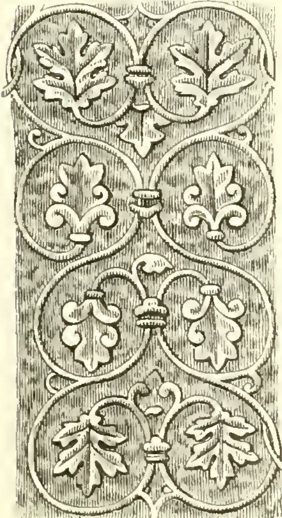
Die Mitte des Deckels nimmt heute eine viereckige Fassung ein, innerhalb welcher ein *plasma di smaraldo* ohne Schleifung zu ersehen ist. Mit diesem gefassten Edelsteine standen ehemals in Kreuzesform Perlschnüre, über Golddrähte gezogen, in Verbindung, welche stellenweise durch vergoldete, mit einer Oese

[1]) Mehrere Abbildungen dieser eingecapselten Zellenschmelze von der Grösse der unter Figur XXXVIII und in ähnlichen Musterungen, stehen auf der Tafel zur Seite 122 des jetzt veralteten Werkes »Monumenti sacri et profani di Sant' Ambrogio in Milano dal D. J. Ferrario. Milano 1824.«

durchbohrte Knöpfchen gehalten und befestigt wurden. Die vier Ecken dieser Kreuzesform sind ebenfalls mit goldenen Knöpfchen verziert, welche durch eingelassene Schmelze belebt werden.

Hinsichtlich der getriebenen silbernen Platten mit starker Feuervergoldung, welche die mittlere Fläche des Deckels unseres *feretrum* ausfüllen, ist nicht zu verkennen, dass diese Laubornamente in grosser Abwechselung der Formen ebenfalls von einem Goldschmiede herrühren, der es in der Kunst des Treibens zu einiger Fertigkeit gebracht hatte. Diese getriebenen Laubornamente aber, verglichen mit jenen zierlichen Pflanzengebilden, die in vielgestaltigen Formen die beiden Langseiten des Schreines als meisterhafte *opera malleata* ausfüllen, zeigen augenfällig, dass jene Pflanzenornamente auf dem obern Deckel entweder eine spätere, unvollkommene Nachahmung der Pflanzengebilde sind, welche die beiden Langflächen des Schreines füllen, oder dass diese obern Laubverzierungen in derselben Zeit mit denen der Langseiten, aber von einer andern, schülerhaften Hand hergestellt worden sind. Auffallend bleibt die Wahrnehmung, dass der griechische Goldschmied sich bei der Wiedergabe seiner Pflanzengebilde eng an jene Formen und Ornamente anschloss, die zur selbigen Zeit in den Miniatur- und Initial-Werken griechischer Illuminatoren anzutreffen sind. Wir erinnern uns, in der Vatikanischen Bibliothek eine Menge von Handschriften, ausgeführt im Style des X. und XI. Jahrhunderts, in Augenschein genommen zu haben, deren vielfarbig gemalte Pflanzenornamente in ihren Formen durchaus mit dem reichen Blätterwerk übereinstimmen, welches die Langseiten unseres Reliquienschreines zu heben die Bestimmung trägt.

Es ist nicht verabsäumt worden, unter Fig. XXXIX einen Bruchtheil dieses äusserst meisterhaft getriebenen Ornamentes in natürlicher Grösse und zwar aus dem Grunde zu veranschaulichen, weil in diesen streng stylisirten griechischen Pflanzengebilden vielleicht greifbare Anhaltspunkte zur Feststellung der Chronologie unseres Reliquiars enthalten sind. Merkwürdigerweise stimmt dieses nebenan theilweise abgebildete Pflanzenornament, das gleichmässig beide Langseiten unseres griechischen *scrinium* in vielen Abwechselungen belebt, mit einer Anzahl jener vielfarbigen Ornamente durchaus überein, welche C. Matthieu[1]) in seinem schönen Druckwerk mit den, älteren griechischen und lateinischen *codices* entlehnten, Miniaturen und Initialen vielfarbig veranschaulicht hat. Diese auf dem reichverzierten Vorsatzblatt zu den Morgengebeten, dessgleichen auf Seite 20 und 21 des


Fig. XXXIX.

[1]) Vgl. die deutsche Ausgabe des Miniatur- und Initialwerkes unter dem Titel: Blüthen der Andacht, verfasst von Oberpfarrer Schröteler, herausgegeben von C. Matthieu. Paris 1859.

Matthieu'schen Werkes wiedergegebenen Ornamente, sind einem kostbaren griechischen Evangeliarium entlehnt, das sich in der Pariser Bibliothek unter Nr. 71 vorfindet und welches, der entwickelten Technik und Vollendung der Malerei nach zu urtheilen, dem Ausgange des XI., spätestens dem Beginne des XII. Jahrhunderts angehört.

Leider fallen durch ihre Leerheit jene Rundungen und Halb-Rundungen unangenehm auf, deren vertiefte Flächen ehemals den Zweck hatten, ähnliche reichverzierte Zellenschmelze, in hellen Farben durchschimmernd, aufzunehmen, wie sie in den vertieften quadratischen Fassungen auf dem obern Deckel unseres Reliquienschreins wahrgenommen werden, von welchen einige unter Fig. XXXVIII. abgebildet sind. Dass diese Kreise und Halbkreise auf beiden Langseiten ehemals durch vielfarbig eingelassene Zellenschmelze verziert waren, ersieht man auch aus den erhaben vortretenden Rändern und Einfassungen, die mit den gleichgeformten starken *lectuli* auf dem obern Deckel durchaus übereinstimmen. Aus welcher Veranlassung dieser Emailschmuck entfernt worden ist, dürfte heute schwer mehr zu ermitteln sein [1]). Wenn diese Zellenschmelze sich bis zur Stunde noch erhalten hätten, so würde unstreitig der in Rede stehende Schrein, mit Abrechnung des prachtvollen emaillirten Reliquiars im Dom zu Limburg an der Lahn, abgebildet und beschrieben von dem jetzigen Dompfarrer Ibach [2]), zu den an eingecapselten Schmelzen reichsten Reliquienschreinen griechischen Styles zu rechnen sein, die heute noch im christlichen Abendlande angetroffen werden. Es ist schwer zu bestimmen, wann und bei welcher Gelegenheit die mit Laubornamenten in getriebener Arbeit verzierten Kopftheile unseres *scrinium* abhanden gekommen und durch die jetzt darauf befindlichen gothisirenden Laubornamente, in Verbindung mit architectonischen Maasswerkformen, auf ziemlich unbeholfene Weise ergänzt worden sind. Einem unwillkührlichen Stylgefühle Folge gebend, möchten wir zu der Annahme uns bekennen, dass die Ergänzungen auf diesen Kopftheilen, übereinstimmend mit der Hinzufügung der vier getriebenen Metallplättchen in den vier grossen Einfassungen auf der Decke unseres Reliquiars, gegen Schluss des XIV. Jahrhunderts von einer in dem *opus propulsatum* wenig erfahrenen Hand hinzugefügt worden seien.

Das unter Figur XXXVII veranschaulichte Schreinwerk ruht nicht, wie das bei ähnlichen Reliquiaren der Fall ist, auf vier Löwen, noch hat es auch als Ständer Tatzen von Greifen oder anderen Thierunholden aufzuweisen, sondern es befinden sich in eigenthümlicher Weise auf jeder der beiden Langseiten je zwei kleinere Säulchen, die, zu drei Viertheilen anliegend, durch je fünf kleinere Ringe ab-

[1]) Der jetzige Stiftsgoldschmied M. Vogeno, der in diesen Sachen ein geübtes Auge besitzt, sah noch gegen Schluss der vierziger Jahre mehrere Ueberreste dieser Emails in runder und halbrunder Scheibenform, welche sich in einem Kästchen der Sakristei befanden.

[2]) Reliquaire byzantin de Limbourg sur Lahn par l'abbé Ibach, vgl. Annales archéologiques par Didron tom. XVIII. Paris 1858.

gefasst und gegliedert werden, an welchen nach beiden Seiten hin Laubornamente hervorbrechen. Der obere Theil dieser Säulchen mündet in einen profilirten runden Knopf aus, der ebenfalls von ziemlich frei aufgelegten Pflanzenornamenten eingehüllt ist.

Noch ist hier hinzuzufügen, dass vor langer Zeit vier jener kostbaren Zellenschmelze auf dem oberen Deckel an eben so vielen Stellen schonungslos durchbohrt worden sind, um in diesen Durchlässen auf eine unkünstlerische Weise die vier Ständer des in der zweitfolgenden Abhandlung besprochenen Reliquiars, enthaltend das Haupt des h. Anastasius, einzulassen und zu befestigen. Wie uns nämlich von unterrichteter Seite mitgetheilt wurde, war noch bis in den zwanziger Jahren die ebengedachte Reliquienkapelle an dieser Stelle mit dem vorliegenden Schrein in Verbindung gebracht, und diente das unter Figur XXXVII veranschaulichte *scrinium* gleichsam als Basis für die unter Figur XLII beschriebene Reliquienkapelle.

Es dürfte schwer halten, in den heute noch erhaltenen Kirchenschätzen des christlichen Abendlandes, dessgleichen in grösseren Museen formverwandte Parallelen zu dem eben beschriebenen Reliquiar ausfindig zu machen. So viel uns bekannt ist, besitzt der durch die Umwälzungen gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts so arg beraubte Domschatz zu Trier [1]) ein dem eben besprochenen in seiner äusseren Form und Anlage sehr ähnliches Reliquiar, das ebenfalls von griechischen Goldschmieden im Beginne des XI. Jahrhunderts Entstehung gefunden hat. Dieses *altare portatile* des Erzbischofs Egbert ist unstreitig wohl das kostbarste und merkwürdigste Kunstwerk des heutigen Trierer Domschatzes. Sowohl auf der oberen, ebenfalls schiebbaren Deckplatte, dessgleichen auf den Seitentheilen dieses *gestatorium* nimmt man mehrere eingefassten Zellenschmelze von der Grösse der unter Figur XXXVIII mitgetheilten wahr, die in ihrer Zeichnung und in ihrer technischen Einrichtung durchaus mit den vielen *émaux cloisonnés* auf dem in der Beschreibung vorliegenden Aachener Gegenstück übereinstimmen.

---

[1]) Dank der gütigen Erlaubniss des Hochwürdigen Domkapitels zu Trier werden wir, hoffentlich schon in nächstem Sommer, eine kurze Beschreibung des gesammten Trierer Domschatzes unter Beigabe grösserer photographischen Abbildungen sämmtlicher Werthstücke desselben veröffentlichen.

Giesskanne

in Form eines Brustbildes. XII. Jahrhundert.

Grösste Höhe 7" 1''' — 0,185 m. Grösste Breite 5" 2''' — 0,135 m.

Abbildung unter Figur XL.

Das Mittelalter bediente sich, namentlich in der romanischen Kunstepoche, verschiedenartiger, oft phantastischer Gestalten und Bildungen, um dieselben als Giesskännchen zur Aufnahme von Flüssigkeiten zu gebrauchen. Diese *urceoli* wurden entweder an Henkeln, wenn sie kirchlichen Gebrauches waren, über der *piscina* in der Sakristei beweglich aufgehängt, so dass durch einen leisen Handdruck das Wasser zum Waschen der Hände herausfloss, oder aber man richtete dieselben auch als bewegliche Wasserbehälter, mit Henkeln versehen, ein, um sie beim Offertorium in der h. Messe, dessgleichen auch bei den verschiedenen Handwaschungen in Pontifical-Aemtern in Anwendung bringen zu können. Gewöhnlich wurden als Giesskännchen jene meist phantastischen Thiergestalten gewählt, die eine grosse Bauchung zur Aufnahme des Wassers zuliessen. So sahen wir eine Anzahl in Kupfer gegossener Wasserbehälter, welche, aus dem XII. und XIII. Jahrhundert herrührend, meistens die Gestalt von Löwen, Pferden und Hunden nachahmten. Auch *urceoli* in Form von Tauben, Adlern und andern Bewohnern der Luft sind nicht selten in der romanischen Kunstepoche anzutreffen. So wird in dem k. k. Antikenkabinet zu Wien ein Giesskännchen aus dem XIII. Jahrhundert in Gestalt jenes sagenhaften Greifen aufbewahrt, der in mittelalterlichen Physiologieen eine mannigfache Deutung findet. In den Sacristeien des Domes zu Minden und in der reichhaltigen Sammlung Sr. königlichen Hoheit, des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen sahen wir dagegen interessante Wasserbehälter, welche die Gestalt von Vierfüsslern nachahmten.

Neben diesen *urceoli* als Wasserbehälter, fast durchgängig in Gestalt von phantastischen Thieren, kommen auch, meist gegen Ausgang des XII., häufiger aber im XIII. Jahrhundert, gewöhnlich aus den Schmelzwerkstätten von Limoges herrührend, Wasserbehälter in Form von runden, vertieften Becken vor, die von älteren Schriftstellern auch *gemelliones* benannt wurden. Dieselben konnten leicht in einander geschoben werden, und war das eine Giessbecken, bei ältern Inventaristen *aquamanile* genannt, mit einem kurzen Ausgussröhrchen (*biberon*) versehen, wogegen das zweite beckenförmige Gegenstück zur Aufnahme des über den Händen ausgegossenen Wassers, als *baccinum*, dieses Ausgussröhrchens entbehrte. Diese beiden letztgenannten Waschgefässe gehören meistens dem profanen Gebrauche an; die phantastischen Thiergestalten hingegen als Wasserbehälter fanden bei kirchlichen Waschungen eine bevorzugte Anwendung. In Widerspruch mit den alten Glossatoren, die unter der Bezeichnung *aquamanile* fast durchgängig einen flachrund vertieften Wasserbehälter mit entsprechendem Gegenstück zur Aufnahme der Flüssigkeit verstehen, hat man in letzter Zeit auch jene Wassergefässe in Form von Thierfiguren, die meistens *urcei, urceoli* heissen, mit demselben Ausdruck benannt.

Der vorliegende, merkwürdige Wasserbehälter ist als Brustbild in Gestalt eines bärtigen, mit der Toga bekleideten Mannes gebildet, in dessen etwas karikirten Zügen man das mythologische Bild des Bacchus hat erkennen wollen. Es stellt nämlich die unter Figur XL abgebildete, in Kupfer gegossene und später nach-



Fig. XL.

ciselirte Büste das Brustbild eines Mannes dar, welcher einem hervorragenden Mitglied der *gens togata* des alten Roms nachgebildet worden zu sein scheint. Derselbe trägt als Untergewand einen eng anliegenden Leibrock, der auf der rechten Seite zum Vorschein tritt und auf dem Oberarm eine ornamentale Armbinde erkennen lässt, von welcher goldene Zierrathen als *lemnisci* herunterhangen. Nach altclassischer Art fliesst faltenreich über der linken Schulter eine *chlamys*, die

durch einen verschlungenen Knoten auf der rechten Schulter befestigt und zusammengehalten wird. Von diesem Knoten aus verlängern sich nach beiden Seiten zwei Bandstreifen; das vordere Band wird von einer Hand gehalten, die aus diesem Ueberwurf herauslangt. Die Gesichtszüge unserer *herma* stellen einen Mann mit kurz gehaltenem Bart in mittleren Jahren dar. Der Mund desselben ist geöffnet, und machen die Gesichtszüge auf den Beschauer den Eindruck, wie wenn das Bildwerk einen Jünger des Epikur wiedergäbe. Zur Begründung dieser Annahme kömmt noch der Umstand hinzu, dass das lockige Haupt mit einem Kranze umwunden ist. Einen fernern Grund, wesswegen wir in der vorliegenden originellen Büste nicht das Bild eines römischen Senators erkennen können, glauben wir auch noch darin zu finden, dass möglicherweise das vorliegende Gefäss nicht zur Aufnahme von Wasser, sondern als zierlicher Weinbehälter ursprünglich angefertigt worden ist. Um die Flüssigkeit von Wein oder Wasser in das hohle Bildwerk einzulassen, befindet sich auf dem Hinterkopfe eine bewegliche Klappe, wie dieselbe an ähnlichen *urceoli* immer vorkommt. Der Laubkranz, den die Halbfigur um die Stirne geflochten trägt, verzweigt sich auf der Rückseite zu einem Geflecht, das zugleich als Henkel dient. Um den flüssigen Inhalt durch eine Abzugsröhre ausgiessen zu können, gewahrt man oberhalb der Stirne, von stylisirtem charakteristischem Laubwerk umgeben, eine *auricula fusilis.* Die Augen dieses seltenen Giesskännchens sind, wie es den Anschein gewinnt, in Niello angedeutet. Bei genauerer Betrachtung der stylisirten Haupt- und Barthaare unseres Bildwerks, wie auch des schön gearbeiteten Blätterwerkes, dürften sich mit ziemlicher Gewissheit feste Anhaltspunkte für die Annahme ergeben, dass das vorliegende Giesskännchen in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts, und zwar, wie dies unsere feste Ueberzeugung ist, von griechischen Künstlern angefertigt worden sei. Da die vielen heute noch erhaltenen Wasserbehälter zum Gebrauche bei Handwaschungen meistens roh gehalten sind und nicht den Reichthum und die Zierlichkeit der Formen zeigen, wie dieselben hier zum Vorschein treten, so drängt sich uns hier die Frage auf: Welchem kirchlichen Zwecke hat das vorliegende Gefäss ehemals gedient? Es gab hier früher, als noch in der Münsterkirche die Krönungen der römischen Könige über dem Grabe Karl's des Grossen statt fanden, ohne Zweifel eine Anzahl von Gefässen und Geräthschaften, die bei diesen feierlichen Ceremonien in Gebrauch genommen wurden. Ausser den metallischen Kleinodien, die dem neu zu krönenden Könige bei dieser bedeutungsvollen Handlung unter liturgisch vorgeschriebenen Gebeten überreicht zu werden pflegten, fand sich wahrscheinlich auch, den spätern Krönungsdiarien zufolge, ein *thuribulum aureum* vor, mit welchem der *consecrandus* vor seinem Eintritt in die Krönungskirche beräuchert worden sein dürfte. Ferner steht es geschichtlich fest, dass bei den Krönungen deutscher Könige auch verschiedene Handwaschungen, namentlich nach Abtrocknung der Salbungen mit Kleien, vorgenommen wurden; es liegt daher die Möglichkeit sehr nahe, dass das vorliegende Gefäss, des Reichthums seiner Form

und seiner Gestalt wegen, vielleicht schon seit den Tagen der Hohenstaufen dazu benutzt worden ist, um bei den verschiedenen Handwaschungen in der Krönungsmesse eine hervorragende Anwendung zu finden.

Ob jener *urceus*, der sich heute als durchaus formverwandtes Seitenstück in dem reichhaltigen National-Museum zu Pesth vorfindet, demselben Gebrauche bei der Krönung Ungarischer Könige ehemals gedient habe, würde heute als zu gewagte Conjectur kaum noch zulässig erscheinen. Im Uebrigen hat der unter Figur XLI abgebildete Wasserbehälter des Ungarischen National-Museums viele



Fig. XLI.

formverwandtschaftliche Einzelheiten und Verzierungen mit dem unter Figur XL abgebildeten Gefäss des Aachener Schatzes aufzuweisen. Wir tragen desswegen nicht im mindesten Bedenken, anzunehmen, dass das interessante Giesskännchen aus dem Pesther Museum derselben Zeitepoche, ja sogar derselben Fabrikationsstätte zuzuschreiben sei, der auch die Aachener Parallele Entstehung zu danken hat. Namentlich zeigt sich an der Form und Bildung der Pflanzenornamente eine und dieselbe charakteristische Ausprägung und Behandlung, wie dieselbe sich auch an dem Blätterwerk des Kranzes bemerklich macht, der um das Haupt der *herma* des Aachener Schatzes gewunden ist. Diese Letztere macht sich durchaus als griechisches Ornament aus dem Beginne des XII. Jahrhunderts geltend. Ein besonderes Interesse für die Costüm- und Alterthumskunde dürften die Ohrringe bieten, die sich an dem Ausgussgefäss des Ungarischen Museums vorfinden. Ferner verdient auch an dem in Rede stehenden Behälter Beachtung das Vorkommen eines quadratischen Aufsatzes auf dem Haupte der Figur, welcher auf den vier Seiten mit der Darstellung der vier Cardinaltugenden verziert ist.

Aehnlich wie an dem Giesskännchen im Schatze zu Aachen zeigt sich unter den Haarflechten der weiblichen Figur, unmittelbar über der Stirn der Ungarischen *herma*, ein kleines Ausgussröhrchen. Die Flüssigkeit kann vermittelst einer beweglichen Klappe zugegossen werden, die unmittelbar auf dem obern Aufsatze, umgeben von den vier Cardinaltugenden, angebracht ist.

Noch auf ein zweites Seitenstück machen wir hier schliesslich aufmerksam, das sich heute als Messingguss in Form eines grotesken männlichen Brustbildes in der ehemaligen Stiftskirche zu Oberwesel bei Bingen erhalten hat. Obgleich dieser *urceolus* in seiner Form und seinen ornamentalen Einzelheiten viel einfacher und anspruchsloser, als das unter Fig. XL und XLI abgebildete, gehalten ist, so zeigen dieselben dennoch deutlich an, dass das Oberweseler Giesskännchen noch dem XIII. Jahrhundert angehört und noch viele Anklänge an die ererbten romanischen Formen sich bewahrt hat.

Reliquienschrein

in Form einer griechischen Kapelle mit dem Haupte des heiligen Anastasius. XII. Jahrhundert.

Höhe 15″ 1‴ — 0,395 m. Breite des untern Würfels an der Vorder- und Rückseite 7″ 8‴ — 0,2 m.; an den Flankenseiten 7″ 6‴ — 0,196 m.; in der Höhe 8″ — 0,202 m.

Abbildung unter Fig. XLII.

Unter den kirchlichen Kunstschätzen am Niederrhein wird nicht leicht ein Werk der religiösen Goldschmiedekunst noch vorgefunden werden, das hinsichtlich seiner Anlage und Verzierung eine so bestimmt ausgesprochene griechische Form bekundet, wie jenes Reliquiar, welches unter Fig. XLII in einem Drittel

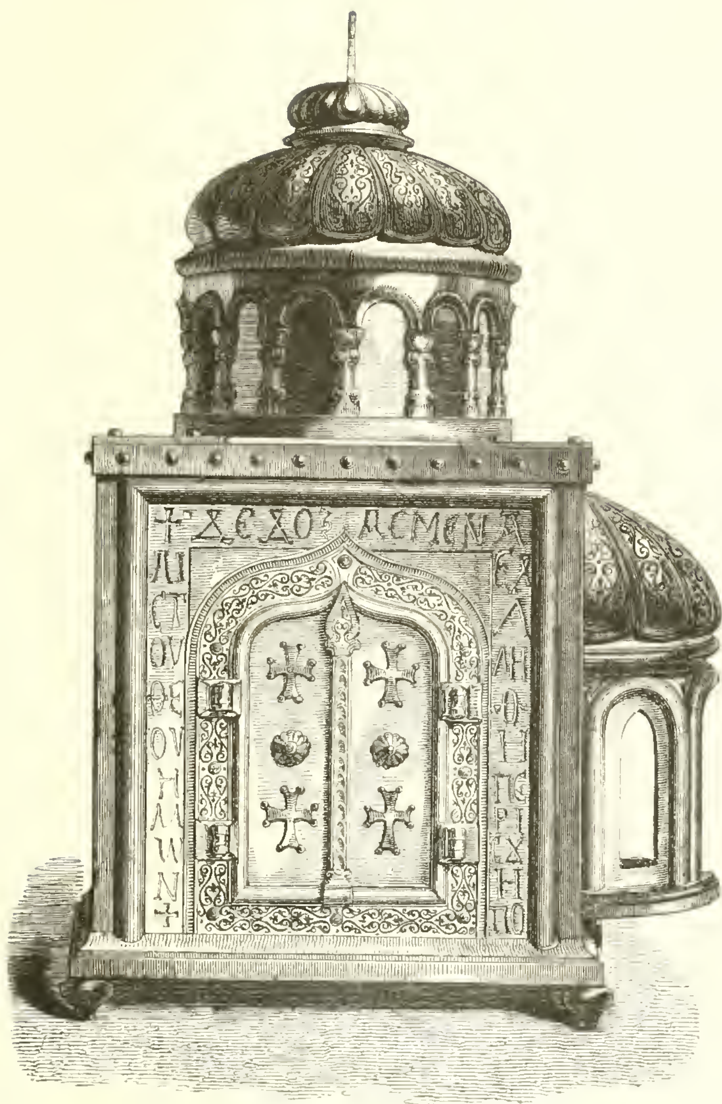


Fig. XLII.

der natürlichen Grösse veranschaulicht wird[1]). Der für die Aachener Geschichts- und Alterthumsforschung thätige Gelehrte P. St. Käntzeler hat das Verdienst, im ersten Bande der Zeitschrift für christliche Kunst und Archäologie von v. Quast und Otte Seite 130 die Aufmerksamkeit der Kunstforscher auf diese seltene *hierotheca* hingelenkt und ihre vielen griechischen Inschriften gedeutet zu haben.

---

[1]) Durch Versehen des Zeichners ist die Absis an dem kapellenförmigen Reliquiar rechts statt links im Holzschnitt unter Fig. XLII angebracht worden.

Gestützt auf die Angabe der Bollandisten, die unter dem 22. Januar das Leben des h. Anastasius ausführlich beschreiben, der im Jahre 628 in Persien als Märtyrer die Siegespalme errang, und im Anschluss an eine gewagte Conjektur, die sich aus der griechischen Namens-Inschrift auf dem Schreinwerke zu ergeben scheint, sucht der ebengedachte Geschichtsforscher darzuthun, dass das vorliegende Reliquiengefäss in den Tagen des Kaisers Heraklius, und zwar wenige Monate nach dem Martyrium des h. Anastasius auf Befehl eines gewissen Tabularius Eustathius angefertigt worden sei, dessen Name in der Inschrift vorkommt. Obwohl dieser Name in Byzanz im Mittelalter gar häufig angetroffen wurde, wird die Behauptung aufgestellt, dass es derselbe berühmte Eustathius gewesen sei, der im Beginne des VII. Jahrhunderts vom Kaiser Heraklius unter dem Titel eines Tabularius als Gesandter an den persischen Hof kam und nach Abschluss eines vortheilhaften Friedens von seinem Monarchen die Statthalterschaft Syrien erhielt. Wir stellen nicht die Richtigkeit der eben angegebenen historischen Thatsachen in Abrede, sind aber aus mehreren Gründen der Ansicht, dass der im Neugriechischen oft vorkommende Name Eustathius hier zufällig mit dem des ebengedachten Gesandten des griechischen Kaisers Heraklius zusammentreffe.

Betrachtet man die Anlage des vorliegenden Reliquiars, so stellt sich dasselbe als griechische Kapelle in quadratischer Anlage dar, die auf ihrer Oberfläche von einem Kuppelbau überragt ist, während eine Halbkuppel mit drei Fensterstellungen nach der einen Seite hin, in Weise einer chorförmigen Absis, hervortritt. Die drei übrigen Seitenflächen des untern Würfels sind nach drei Seiten durch je zwei Thürflügelchen geschlossen, die von einem geschweiften und überhöhten Spitzbogen überragt werden. Auf den Flächen zu beiden Seiten, dessgleichen oberhalb dieser Absis und der Thüren hat der griechische Goldschmied in Majuskelbuchstaben vertieft eingetriebene Inschriften angebracht, wovon die erste die Widmung enthält, die drei andern jedoch Bezug nehmen auf den Ruhm und die Herrlichkeit des himmlischen Sion, als den Ruhesitz Jehova's. Diese Inschriften, in griechischer Weise senkrecht geordnet, lauten zunächst an der Absis:

1. *Κύριε, βοήθει τῷ σῷ δούλῳ Εὐσταθίῳ ἀνθυπάτῳ πατρικ(ίῳ) καὶ στρατηγῷ Ἀντιοχίας καὶ Λίκᾳ δούλῳ.* Herr, hilf Deinem Diener Eustathius, dem Proconsul Patrizier, Heerführer von Antiochien und dem Likas, Deinem Diener.

Die andern Inschriften an den drei Thüren, welche dem 131. und 86. Psalm entlehnt sind, heissen:

2. Parallel der Absis: *Ἀνάστηθη*[1]) *κύριε εἰς τὴν ἀνάπαυσίν σου, σὺ καὶ ἡ κιβωτὸς τοῦ ἁγιάσματός σου.* Erhebe Dich, Herr, zu Deiner Ruh', Du und die Lade Deiner Heiligung. Ps. 131.

[1]) für *ἀνάστηθι*.

3. Zur Linken derselben: *Ἐξελέξατο κύριος τήν Σιών, ᾑρετίσατο αὐτὴν εἰς κατοικίαν ἑαυτῷ.* Der Herr hat Sion erwählt, hat es erwählt zu seiner Wohnung. Ps. 131.

4. Zur Rechten: *Δεδοξασμένα ἐλαλήθη περὶ σοῦ ἡ πόλις τοῦ θεοῦ ἡμῶν.* Herrliches ward von Dir gesagt, o Stadt unseres Gottes. Ps. 86.

Die ganze äussere Erscheinung der zierlichen Reliquienkapelle drängt zu der Annahme, dass dieselbe unmöglich im VII. Jahrhundert ihre Entstehung könne gefunden haben, sondern dass sie offenbar einer spätern Kunstepoche, dem Ausgange des XI. Jahrhunderts oder sogar noch dem Beginne des XII. Jahrhunderts angehöre, in welchem die vor dem X. Jahrhundert mehr stagnirende Kunst der griechischen Kirche eine grössere Beweglichkeit in den Formen und eine höhere Vollendung in der Machweise erreicht hatte. Man könnte leicht zu der Annahme sich bestimmen lassen, dass das in Rede stehende Kunstwerk von den vielen griechischen Künstlern herrühre, die im nördlichen Italien, in den sogenannten byzantinischen *themata*, dauernd ihren Wohnsitz genommen hatten, oder wahrscheinlicher noch, dass dasselbe von abendländischen Kreuzfahrern nach der Einnahme von Byzanz durch die Lateiner in das Abendland herübergeführt worden sei, wie es urkundlich bei einer grossen Zahl von griechischen Reliquiengefässen erhärtet werden kann, die heute noch in den Kirchen des Abendlandes anzutreffen sind.

Die vielen niellirten Verzierungen, mit welchen die obere Kuppel und die Absis des Schreines versehen sind, sowie die eigenthümlich gebildeten griechischen Kreuze auf den kleinen Thürchen sind Ornamente, die in ihrer entwickelten und beweglichen Form unmöglich der ältern Kunstweise der Byzantiner aus dem VII. Jahrhundert angehören können, sondern offenbar jener Periode der griechischen Goldschmiedekunst, die weniger in der äussern Form und Composition, als in der Entwickelung und Ausbildung der ornamentalen Einzelheiten und insbesondere der Technik sich auffallend von den formverwandten Leistungen der ältern Epoche unterscheidet. In den Mosaiken des Domes von San Marco fanden wir unlängst mehrere Ornamente, die mit denen unserer *arca* vollkommen übereinstimmen; dessgleichen bewahrt der dortige Schatz ein griechisches Reliquiar anscheinend aus dem Anfange des XII. Jahrhunderts, das dem eben beschriebenen durchaus entsprechend ist.

Bereits im Jahre 1860 haben wir bei Herausgabe unserer Gelegenheitsschrift: »der Reliquienschatz des Liebfrauen-Münsters zu Aachen« die unter Figur LXII abgebildete *arcula graeca* in ähnlicher Weise beschrieben und dieselbe, wie oben gesagt, dem Schlusse des XI. oder dem Beginne des XII. Jahrhunderts zugesprochen. Herr Käntzeler, dem wir bei Abfassung des vorliegenden Werkes viele und wesentliche Freundesdienste verdanken, sah sich im Hinblick auf die obenerwähnte Inschrift, vorfindlich an der Absis des interessanten Schreines, noch in demselben Jahre nach dem Erscheinen unserer oben citirten Schrift veranlasst, in der belletristischen Beilage zu den Kölner Blättern, Nr. 38, vom 18. Nov. 1860,

in einem Artikel, überschrieben »Zur Kunstgeschichte des Niederrheins«, seine gegentheilige Meinung geltend zu machen, und abermals die Anfertigung des zierlichen Schreinwerkes der sehr frühen Zeit des VII. Jahrhunderts zuzusprechen, einer Epoche, wo ja bekanntlich die kirchliche Goldschmiedekunst im Orient wie im Occident sowohl in compositorischer als in technischer Beziehung, unmittelbar nach den Stürmen der Völkerwanderung, arg darnieder lag. Metallische Kunstwerke aus diesem fern liegenden Zeitabschnitt gehören ja doch heute zu den grössten Seltenheiten. In letzten Jahren hatten wir wiederum Gelegenheit, den reichhaltigen Kunst- und Reliquienschatz von San Marco in Venedig des Nähern anzusehen, und waren wir abermals von der auffallenden Aehnlichkeit und Uebereinstimmung jenes Reliquiars überrascht, das sich, von griechischen Goldschmieden aus dem XII. Jahrhundert herrührend, dort vorfindet. Dieser Reliquienbehälter, ebenfalls in Form einer kleinen Kapellenanlage mit Kuppelformen, zeigt durchaus dieselbe Technik und Ornamentationsweise, wie die unter Figur XLII abgebildete *hierotheca*, und unterliegt es nach unserer Ueberzeugung nicht dem mindesten Zweifel, dass beide Behälter in einer und derselben Epoche, ja in einem und demselben Lande ihre Entstehung gefunden haben. Nachdem der jetzige Direktor des k. k. Museums für Kunst und Industrie in Wien, Prof. Dr. v. Eitelberger in dem »V. Bd. des Jahrbuches der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 1861« in einer sehr verdienstlichen, umfangreichen Abhandlung, betitelt: »die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens«, die grossartigen Ueberreste mittelalterlicher Goldschmiedekunst in den Domkirchen Dalmatiens, unter andern zu Arbe, Zara, Traù, Spalato und Ragusa, welche meistens von griechischen Künstlern herrühren, eingehend besprochen und durch gelungene Abbildungen erläutert hat, liegt, im Hinblick auf durchaus formverwandte Reliquiare Dalmatiens, die ebenfalls von getriebener und niellirter Arbeit, durchgängig in Silber mit Anwendung einzelner Vergoldungen ausgeführt sind, die Vermuthung nahe, dass unser Reliquiengefäss entweder durch heimkehrende Kreuzfahrer oder auf venetianischen Handelswegen, von dalmatinischen Goldschmieden herrührend, in den hiesigen Schatz gelangt sein dürfte. Nicht ohne Interesse ist auch aus der eben angeführten gelehrten Abhandlung zu ersehen, dass in den Kirchen Dalmatiens heute noch mehrere griechische *capsae* anzutreffen sind, die, in verwandter Technik und Form mit dem unsern, ebenfalls Häupter verschiedener Heiligen enthalten. So besitzt der Schatz der Domkirche von Zara ein Reliquiar mit dem Kopfe der h. Magdalena, ferner ein anderes mit dem *cranium* des h. Demetrius, und endlich noch eine dritte *lipsanotheca* mit dem Haupte des h. Orontius. Was aber für die Geltendmachung des Namens Eustathius an unserm Reliquiar, auf welchem P. St. Käntzeler seine Annahme zu begründen scheint, von grossem Interesse ist, ist der Umstand, dass sich in Zara eine sehr alte Kirche befand, welche der h. Anastasia geweiht war und dass heute noch in dem reichhaltigen Domschatze daselbst ein prachtvolles Reliquiar in griechischer Arbeit aufbewahrt wird, welches die Gebeine

derselben Heiligen enthält. Der gelehrte griechische Kaiser Constantinus VII. Porphyrogenitus berichtet nun hinsichtlich dieser h. Anastasia, dass dieselbe die Tochter eines damals regierenden Königs Eustathius gewesen sei. Wir führen hier den Namen an, um zu zeigen, dass die Benennung Eustathius[1]) häufiger in der griechischen Kunst anzutreffen ist. Im Hinblick auf die gründlichen Forschungen von Professor Floss[2]) ist mit Sicherheit anzunehmen, dass bereits seit den karolingischen Zeiten das Haupt des h. Anastasius sich unter den hiesigen Reliquien befunden habe. Auch lässt sich aus dem Copiarbuch des Aachener Stiftes nachweisen, dass im XII. Jahrhundert Reliquien des h. Anastasius, mit denen anderer Heiligen vereinigt in dem grossen Reliquienschreine der Allerseligsten Jungfrau aufbewahrt wurden. Viele dieser wahrscheinlich von orientalischen Seidenhüllen umwickelten, in dem *feretrum* B. M. V. aufbewahrten Reliquien wurden nun im Laufe der folgenden Jahrhunderte gehoben und in die durch die Gebefreudigkeit Einzelner angefertigten kostbaren Reliquiengefässe übertragen, die heute noch im hiesigen Schatz aufbewahrt werden. So gewinnt es auch den Anschein, dass erst gegen Schluss des XII. oder im Beginne des XIII. Jahrhunderts ebenfalls die Reliquie des h. Anastasius, nämlich das Haupt desselben, der *arca* B. M. V. entnommen und in die unter Fig. XLII abgebildete Reliquienkapelle niedergelegt worden ist, nachdem vielleicht durch zurückgekehrte Kreuzfahrer, nach der Einnahme von Byzanz durch die Lateiner, das formschöne Gefäss als Geschenk in den hiesigen Schatz gelangt war. Bei Betrachtung der Form und der Inschriften unseres Reliquiars ist es sofort einleuchtend, dass dasselbe unmöglich für die Aufnahme und Aufbewahrung des *cranium S. Anastasii* angefertigt worden ist, indem sonst der Künstler, dem das Reliquiar in Auftrag gegeben worden war, dem Gebrauche der Zeit folgend, es nicht unterlassen haben würde zur Aufnahme des Hauptes des oftgedachten Heiligen ein Pectoralbild, das die alten Hagiographen passend mit dem Namen *herma* bezeichnen, anzufertigen, damit durch die äussere Form des Behälters schon angedeutet werde, welcher Körpertheil des betreffenden Heiligen darin ruhen solle. So ist es denn

---

[1]) Herr Käntzeler scheint seine früher ausgesprochene Ansicht über das hohe Alter des in Rede stehenden Reliquiars, ungeachtet der gegentheiligen Ansicht des Herrn von Quast, der auch wir beipflichten, aufrecht halten zu wollen. Herr Käntzeler glaubt, dass Herr von Quast mehr mit historischen als archäologischen Gründen seine Aufstellungen bekämpft habe: derselbe gebe gar das frühe vereinzelte Vorkommen der geschweiften Spitzbogen zu. Für Hauptsache hält Herr Käntzeler die griechische Bauform der Reliquienkapelle nach dem Muster der *agia Sophia*: die Ornamente in Niello könnten auch einer spätern Zeit ihre Entstehung verdanken. Jedenfalls stände noch immer die Frage offen, welcher Beweis der vorzüglichere sei, derjenige, der sich aus der Form und technischen Beschaffenheit ergebe oder der historische, der sich auf die griechische Inschrift der Widmungsseite an der Absis gründe.

[2]) Geschichtliche Nachrichten über die Aachener Heiligthümer von Dr. J. Floss. S. 77 u. 78. Bonn 1855. Vgl. die Lebensgeschichte und das Martyrium des h. Anastasius auf S. 72—76 derselben Schrift, dessgleichen bei den Bollandisten unter dem 22. Jan. T. 2.

auch zu erklären, dass auf unserer griechischen Reliquienkapelle, weil sie erst nachträglich zur Aufbewahrung des Hauptes des persischen Martyrers benutzt worden ist, sich nicht der Name des h. Anastasius vorfindet, und dass auch die oben angeführten griechischen Inschriften im mindesten nicht Bezug auf das jetzt darin befindliche Haupt nehmen. Betrachtet man aufmerksam den Wortlaut und den Inhalt der vier verschiedenen Inschriften, so überzeugt man sich alsbald, dass dieselben sich unmöglich auf Ueberbleibsel der Heiligen beziehen können, sondern dass sie auf den Herrn selbst und auf den Ruhesitz desselben in seinem Tabernakel hindeuten. Bei aufmerksamer Durchlesung derselben hat es uns scheinen wollen, als ob dieses zierliche Tabernakel in Form einer Kapelle ehemals in der griechischen Kirche zur Aufnahme und Aufbewahrung der hh. Eucharistie bestimmt gewesen sei. Findet diese Annahme Beifall, so ergibt sich ohne Zwang die Deutung der drei letzten Inschriften von selbst.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass einer der gründlichsten Kenner der griechischen Kunst, der russische Staatsrath von Sevastianoff, der seit langen Jahren die griechische Goldschmiedekunst eingehend erforscht hat und durch eine grosse Zahl von photographirten Originalgefässen den Entwickelungsgang derselben im Mittelalter nachzuweisen im Stande ist, die Entstehung des vorliegenden Reliquiars ebenfalls dem Schlusse des XII. Jahrhundert vindicirt. Auch Jules Labarte bespricht in seinem neuesten grossen Prachtwerk: Histoire des arts industriels au moyen-âge, vol. II, p. 103, die beiden interessanten griechischen Reliquienkapellen im Schatze zu San Marco und in dem des hiesigen Münsters, und ist derselbe sogar der Ansicht, dass unsere *cappella S. Anastasii* rücksichtlich ihrer Anfertigung dem XIII. Jahrhundert zuzuweisen sei.

Reliquienschrein,

enthaltend die Gebeine Karl's des Grossen. XII. Jahrhundert.

Grösste Höhe 3' — 0,91 m. Länge 6' 6" 8''' — 2.04 m. Breite 1' 9" 10''' — 0,57 m.

Abbildungen unter Figur XLIII, XLIV und XLV.

Seit den frühesten christlichen Zeiten pflegte man die Kirchen unmittelbar über den Gräbern der Heiligen zu erbauen. Der Hauptaltar erhielt alsdann eine solche Aufstellung und Anordnung, dass er meistens in der obern Kirche gerade über dem in der Unterkirche, der *crypta*, befindlichen Grabe des Heiligen sich erhob und mit der *confessio* in unmittelbarer Verbindung stand. Die ganze Kirche war also gleichsam als Mausoleum des betreffenden Heiligen zu betrachten. Mit dem XI. Jahrhundert jedoch, seit welcher Zeit auch der Altar selbst eine grössere künstlerische Ausbildung erlangte, erhob man in vielen Kirchen des Abendlandes die Gebeine der Heiligen aus der untern Gruft, brachte sie dem Auge der Gläubigen näher und setzte sie vielfach auf dem Altartisch in kostbaren und reich verzierten Schreinen bei, denen

man auch im Aeussern die Form einer Kirche oder eines capellenartigen Bauwerkes im Kleinen zu geben wusste. So sind namentlich im Laufe des XII. und XIII. Jahrhunderts eine Menge von kunstreichen Reliquienschreinen angefertigt worden, die als christliche Mausoleen den Zweck hatten, den Aufsatz der Altäre an Festtagen zu schmücken und das Andenken an den betreffenden Heiligen zu verherrlichen. Unter den vielen grösseren Reliquienschreinen, die heute die Erzdiöcese Cöln noch als vollendete Meisterwerke der kirchlichen Goldschmiedekunst aufzuweisen hat, bewahrt der Schatz zu Aachen unstreitig zwei der ausgezeichnetsten, die sich zugleich bis zur Stunde noch der sorgfältigsten Erhaltung zu erfreuen haben. Den älteren Schrein, der die irdischen Ueberreste Karl's des Grossen enthält, geben wir unter Figur XLIII in einem Sechstel der natürlichen Grösse bildlich wieder.

Wie ältere Chronisten berichten, fand und eröffnete Kaiser Otto III. im Jahre 1000 das Grab seines glorreichen Ahnherrn Karl, das durch die verwüstenden Einfälle der Normannen unkenntlich geworden war. Im Jahre 1166 wurde durch Friedrich Barbarossa die Grabesruhe des grossen Kaisers abermals gestört. Dieses Mal geschah es jedoch in der Absicht, um nach vollzogener Seligsprechung des christlichen Helden Karl, dessen Gebeine aus dem Grabe erheben und später in einem kunstreichen Schrein zur öffentlichen Verehrung beisetzen zu können. Es ist nicht wahrscheinlich, dass bei dieser Erhebung jener Prachtschrein, der heute die irdische Hülle des Stifters der abendländischen christlichen Kaisermonarchie umschliesst, zum Zwecke der Uebertragung sich bereits fertig vorgefunden habe. In der That berichtet auch ein älterer Schriftsteller, dass die sterblichen Ueberreste Karl's des Grossen vorerst in einen hölzernen Sarg gelegt worden seien. Die feierliche Erhebung und Seligsprechung Karl's bot jedoch sowohl Friedrich I., als auch den dankbaren Bewohnern Aachens erwünschte Gelegenheit, um mit allen Mitteln der Kunst den neuen Grabesschrein jenes h. Kaisers auszustatten, der vor allen andern Städten des christlichen Abendlandes Aachen zu seiner Lieblingspfalz und zu seiner endlichen Ruhestätte auserkoren hatte. Da ebenfalls mehrere Schriftsteller eines kostbaren, mit Edelsteinen verzierten Schreines Erwähnung thuen, in welchen die irdischen Ueberbleibsel Karl's des Grossen niedergelegt worden seien, da ferner ein sorgfältiger Vergleich der stylistischen Eigenthümlichkeiten an dem unter Fig. XLIII abgebildeten Prachtschreine mit denen an beglaubigten Schreinwerken des XII. Jahrhunderts eine vollkommene Uebereinstimmung zu erkennen gibt, da endlich auch grosse Styl- und Formverwandtschaften zwischen dem vorliegenden Reliquienkasten und der Lichterkrone vorwalten, die im Karolingischen Octogon schwebt und einer Inschrift zufolge als Geschenk von Kaiser Friedrich Barbarossa herrührt, so nehmen wir ohne Bedenken an, dass unsere *lipsanotheca* unmittelbar nach der feierlichen Erhebung der Gebeine Karl's des Grossen angefertigt und noch im dritten Viertel des XII. Jahrhunderts vollendet worden sei.

Mit dieser Annahme steht nicht in Widerspruch der Bericht eines späteren Chronisten, der erzählt, dass der Enkel Friedrich Barbarossa's, Kaiser Fried-

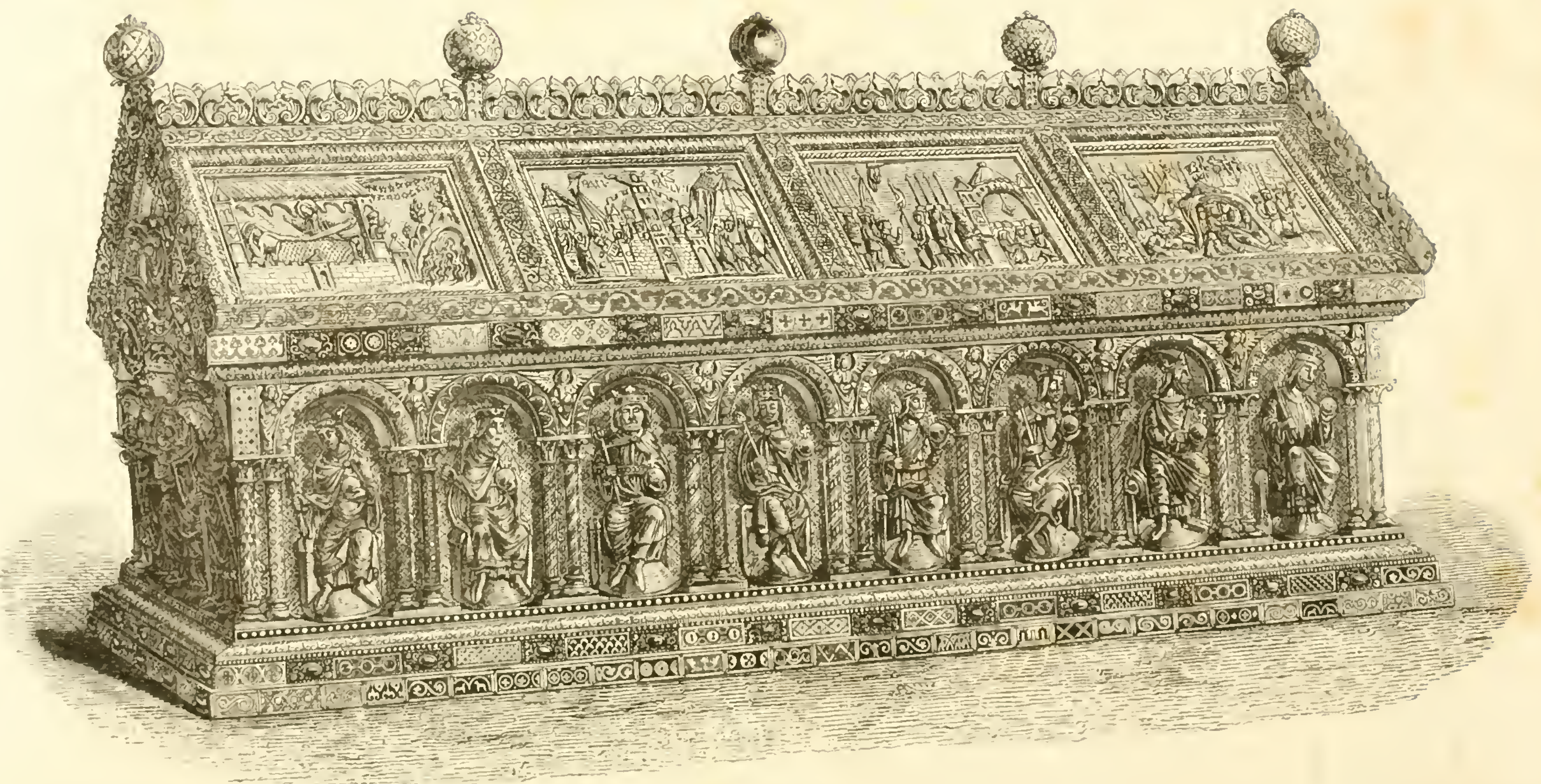


Fig. XLIII

rich II., jenen prachtvollen Sarkophag, den die Aachener aus Gold und Silber zur kirchlichen Beisetzung der Gebeine Karl's des Grossen hätten anfertigen lassen, mit Hammer und Nägeln eigenhändig verschlossen habe. Es dürfte nämlich die Anwesenheit Kaiser Friedrich's II., im Jahre 1215 den Aachnern erwünschte Gelegenheit geboten haben, um den bereits länger vollendeten Prachtschrein hinter der *mensa* des Hauptaltars aufzustellen und durch kaiserliche Hände feierlich verschliessen zu lassen. Dass unmöglich der vorliegende Schrein in den Tagen Friedrich's II. angefertigt worden, dafür zeugt nicht nur die Anlage und Construction des Schreines mit seinen schweren Rundbogen, sondern mehr noch die grosse formelle und stylistische Verschiedenheit von jenem kostbaren Schreinwerke, in welchem gegenwärtig die grossen Reliquien aufbewahrt werden und welches nachweislich unter der Regierung Friedrich's II. Entstehung und Vollendung gefunden hat.

Was die Gestalt und ornamentale Beschaffenheit der unter Fig. XLIII abgebildeten Truhe betrifft, so lässt sich nicht verkennen, dass dieselbe sowohl im Ganzen und Grossen, wie im Einzelnen an die ältern Reliquienschreine aus dem XII. Jahrh. sich eng anschliesse, unter denen wir die Reliquienschreine des h. Heribert in der Pfarrkirche zu Deutz, des h. Anno in der heutigen Pfarrkirche zu Siegburg und des h. Albanus zu St. Maria in der Schnurgasse zu Cöln, dessgleichen des h. Servatius zu Maestricht und des h. Remaclus zu Stablo hervorheben. Uebereinstimmend mit diesen zeigt auch der vorliegende Sarkophag in quadratisch länglicher Anlage gleichsam die Form des Mittelschiffes einer Basilika mit geradlienig ausmündenden Kopftheilen. Dadurch, dass das kleine, architektonisch gegliederte Bauwerk mit einem Satteldache abschliesst, erhalten die beiden Fronten der Schmalseiten einen Abschluss in Giebelform, die der Goldschmied mit getriebenen Bildwerken künstlerisch verziert hat. Auf dem einen Kopftheile des Schreines erblickt man, wie bei allen ähnlichen Reliquienschreinen, gleichsam die *beatificatio* jenes Heiligen bildlich dargestellt, dessen Gebeine im Innern ruhen. Unter Figur XLIV ist in einem Sechstel der natürlichen Grösse diese Kopfseite des Karlsschreines bildlich wieder gegeben. Halb erhaben in getriebener Arbeit erscheint hier, umgeben von den Standbildern des Papstes Leo III. und des Bischofes Turpin, Karl der Grosse, sitzend auf einer Thronbank, wie er als Erbauer in seiner Rechten das Liebfrauen-Münster von Aachen in gothischer Form trägt[1]). Ueber dem Haupte des Seligen ersieht man, wie es die beifolgende Abbildung dieses Giebels im verkleinerten Maassstabe veranschaulicht, das Brustbild des Heilandes, der die Rechte segnend erhoben hat und in der Linken das Buch des Lebens trägt, eine Darstellung, die auch an den obengenannten Reliquienschreinen in ähnlicher Auffassung wiederkehrt und Bezug

[1]) Sowohl die Krone auf dem sitzenden Bildwerke als auch das Modell des Münsters, das er auf der Hand trägt, sind nicht die ursprünglichen, sondern dieselben wurden, wie die Formen es deutlich bekunden, im XV. Jahrhundert ergänzt und hinzugefügt.



Fig. XLIV.

zu haben scheint auf die Stelle der h. Schrift: »Wohl dir, du guter und getreuer Knecht, weil du über Weniges getreu gewesen bist, will ich dich setzen über Vieles: geh' ein in die Freude deines Herrn.« Die zwei kleinern Medaillons zu beiden Seiten der *majestas Domini* scheinen schon frühzeitig abhanden gekommen zu sein. Sie mögen analog mit den Bildwerken an andern gleichartigen Reliquienschreinen entweder Halbbilder von Engeln dargestellt haben, die gewöhnlich Leidenswerkzeuge tragen, oder auch, was wir eher anzunehmen geneigt sind, allegorische Bildwerke von weiblichen Figuren, welche jene Tugenden vorzustellen pflegen, die den Seligen in seinem Leben besonders ausgezeichnet haben.

In dem Kreise, der das Halbbild des Herrn umgibt, liest man auf blau email-lirtem Grunde in vergoldeten Grossbuchstaben den Hexameter:

CUNCTA REGENS, STABILISQUE MANENS, DO CUNCTA MOVERI[1].

Unter dem Herrn des Himmels thront, von einem Kleeblattbogen überragt, sein Machthaber auf Erden, der h. Karl und lautet mit Bezug auf das sitzende Bild Karls des Grossen unmittelbar unter dem Ziergiebel der Lobspruch auf den Heiligen in Leoninischem Versmaass:

ECCLESIE CHRISTI TU LUX, TU GEMMA FUISTI
KAROLE, FLOS REGUM, DECUS ORBIS, ORBITA LEGUM

Auf dem gegenüberstehenden schmalen Kopftheile erblickt man, wie es bei den meisten Reliquienschreinen dieser Epoche der Fall ist, das getriebene Bild der allerseligsten Jungfrau auf einer Thronbank unter dem mittlern Kleeblatt-bogen sitzend dargestellt. Maria als Himmelskönigin hält auf ihrem Schoose den göttlichen Knaben, der segnend die Hand erhoben hat. Zur rechten Seite der Himmelskönigin ersieht man das stehende Bildwerk des Erzengels Michael, zur linken das des Erzengels Gabriel. Ueber dem Haupte der Gottesgebärerin ist als Füllung des Giebels ein Medaillon wahrnehmbar, aus welchem sich in halb erha-bener Arbeit die Halbfigur einer allegorischen weiblichen Darstellung erhebt, welche durch einen lateinischen Spruch gekennzeichnet wird, der, in Grossbuchstaben ge-halten, lautet:

HEC EST VIRTUTES KARITAS QUE CONTINET OMNES.

In dem Spruchbande unter dem grossen Hauptgiebel sind folgende gereimte Hexameter zu lesen:

STELLA MARIS, PARERE QUE SOLA DEUM MERUISTI,
VIRGO MANENS, PLACA NOBIS PRECE, QUEM GENUISTI.

Zu beiden Seiten der grösseren Umkreisung mit der Figur der Karitas be-finden sich kleinere filigranirte Kreiseinfassungen, die ebenfalls die Halbbilder von allegorischen weiblichen Figuren in getriebener Arbeit umschliessen, welche, wenn

[1] Dieser Vers, der allein nicht gereimt ist, soll nach Kantzeler dem Boethius Lib. III, metr. IX. entnommen sein.

auch die erläuternde Inschrift fehlt, vielleicht als die Repräsentantinnen jener Tugenden aufzufassen sind, die in dem eben erwähnten Sinnspruche angedeutet werden.

Anstatt der zwölf Apostel, die an den übrigen gleichzeitigen Reliquienschreinen der Erzdiöcese Cöln unter den Bogennischen der beiden Langseiten thronen, hat der Goldschmied, in Uebereinstimmung mit dem plastischen Bilderschmuck der vorhin besprochenen Kopftheile, unter den acht Bogenblenden in getriebenem Silberblech die sitzenden Bildwerke meist jener deutschen Könige und Kaiser angebracht, welche im Laufe von vier Jahrhunderten auf dem Stuhle ihres grossen Vorgängers Karl inaugurirt worden sind.

Wir lassen hier unter 1 bis 8 die Aufzählung derjenigen sitzenden Statuetten deutscher Könige und Kaiser folgen, die in getriebenem Silberblech zunächst auf jener Langseite ersichtlich sind, welche in unserer Abbildung sich darstellt. Die Kaiserbilder von Nr. 9 bis 16 sind in unserer Abbildung unter Fig. XLIII dem Auge verborgen und nach Angabe von P. St. Käntzeler ergänzt. Bei dem Kopftheile unserer Zeichnung zur Linken beginnend, ersicht man die Bilder der Kaiser in dieser Reihenfolge:

1. Henricus III. Imperator Romanorum.
2. Zendeboldus Rex Romanorum.
3. Henricus V. Imperator Romanorum.
4. Henricus IIII.[1])
5. Otto IIII. Imperator Romanorum.
6. Henricus primus Rex Romanorum.
7. Lotharius Imperator Romanorum.
8. Ludewicus Pius Imperator Romanorum.

Auf der entgegengesetzten, an unserer Abbildung unter Figur XLIII der Besichtigung entzogenen Langseite, befinden sich unter den entsprechenden acht Bogennischen die Bildwerke folgender Könige und Kaiser:

9. Beatus Henricus I. Imperator Romanorum.
10. Otto tercius Imperator Romanorum.
11. Otto primus Imperator Romanorum.
12. Otto secundus Imperator Romanorum.
13. Karolus Imperator Romanorum[2]).
14. (Fehlt die Umschrift um die Statue.)
15. Henricus VI. Imperator Romanorum.
16. Fredericus Rex Romanorum et Sicilie.

---

[1]) Der übliche Titel fehlt, — vielleicht des Kirchenbannes wegen?

[2]) Nach Käntzeler: Karl der Dicke, weil Karl der Grosse als sitzende Figur am Kopftheile stehe; à Beeck zufolge gehört unter Nr. 11 das Bildwerk Friedrich I.

Sämmtliche Bildwerke der deutschen Könige und Kaiser sind, was die Gesichtszüge betrifft, ziemlich charakteristisch gehalten. Die Kaiserbilder sind bekleidet mit den Krönungs-Pontificalien, den *tibialia*, der *tunica*, dem *paludamentum*, in ähnlicher Weise, wie auf dem Krönungsschwerte des h. Mauritius, das sich unter den übrigen Reichskleinodien im Schatze der Hofburg zu Wien vorfindet, die verschiedenen Kaiser, in Goldblech getrieben, kostümirt sind. Ferner sind die Häupter sämmtlicher Bildwerke mit je einer Lilienkrone geschmückt, und hält die Linke den Reichsapfel, während die Rechte das Scepter gefasst hat. Wie der Augenschein lehrt, sind die ausdruckslosen Kreuze auf den Reichsäpfeln in ihrer jetzigen flachen Form in späterer Zeit hinzugefügt worden.

Es würde zu weit führen, wenn wir hier die verschiedenen Flachgebilde mit ihrem Figurenreichthum und den merkwürdigen Inschriften deuten wollten, mit welchen die quadratischen Tieffelder der beiden Bedachungsflächen des Karlsschreins geschmückt sind, zumal dieselben in neuester Zeit öfters und ausführlicher besprochen worden sind[1]). Wir beschränken uns desswegen darauf, nur in kurzen Zügen auf den grossen artistischen und historischen Werth dieser vielen Basreliefs aufmerksam zu machen. Gleichwie an den beiden Kopftheilen des Mausoleums Karl's des Grossen die himmlische Verherrlichung des vielgefeierten Stifters des abendländischen Kaiserthums zu ersehen ist, bei welcher gleichsam als Theilnehmer und Zeugen die deutschen Kaiser und Könige in langer Reihe zu beiden Seiten des Schreines ersichtlich sind, so hat der Künstler es nicht unterlassen, auf den Bedachungsflächen die hervorragendsten Thaten jenes christlichen Helden plastisch wieder zu geben, dessen sterbliche Ueberreste in dem Sarkophag die irdische Ruhe gefunden haben. Sechs von den acht Scenen, in dünnem Rothkupfer getrieben und stark im Feuer vergoldet, verherrlichen die Kriegsthaten Karl's des Grossen, die er als Vorkämpfer des Glaubens gegen die Mauren in Spanien, und der Dichtung zufolge sogar im heiligen Lande gegen die Ungläubigen verrichtet haben soll. Diese sämmtlichen Darstellungen sind dem bekannten Sagenkreise entlehnt, den die Volkspoesie wenige Jahrhunderte nach dem Tode des Kaisers ausgemalt hat und deren eigentlicher geschichtlicher Kern in der Lebensbeschreibung gleichzeitiger Chronisten zu finden ist. Den vier Darstellungen aus dem spanischen Feldzuge, die auf unserer Abbildung in verschrobener Perspective erscheinen, sind auf den entgegen-

---

[1]) Vergl. die Abhandlung: »Der die Gebeine Karls des Grossen enthaltende, im Münsterschatze zu Aachen befindliche Behälter, beschrieben von P. St. Käntzeler. Aachen, 1859.« Zu haben beim Verfasser mit 8 Photographien der Reliefs. Die Erklärung eines der Reliefs und die Ergänzung der Inschriften wurden vom genannten Verfasser im »Echo der Gegenwart« vom 31. Jan. 1862 im Aufsatz: Der Karlsschrein etc. noch verbessert.

Auch in dem Werke: Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden von E. aus'm Weerth. Leipzig T. O. Weigel 1860, ist im II. B. von S. 115 bis 122 eine ausführliche Besprechung dieser Flachgebilde nebst der Beschreibung des Reliquienschreins zu finden.

gesetzten Flachseiten in halberhabener Arbeit entgegengestellt: noch eine Scene des spanischen Feldzugs, dessgleichen eine des vielbesungenen Kriegszuges in das heilige Land, der in der Wirklichkeit niemals stattgefunden hat, weiter die sagenhafte Beichte Karl's und endlich seine Widmung des Aachner Münsters. Da die Entstehungszeit des vorliegenden Prachtschreines in jene Tage fällt, wo das Abendland schaarenweise seine glaubensmuthigen Streiter in den Orient sandte, um jene heiligen Stätten wieder zu gewinnen, wo der Heiland dem Fleische nach gewandelt, so ist es erklärlich, dass man zur Ausschmückung der Grabesstätte des grossen Kaisers vorzugsweise Darstellungen wählte, die seine Thaten als siegreichen Kämpfer gegen den Erbfeind des Christenthums veranschaulichten, welcher nicht nur im Besitze der heiligen Stätten, sondern auch der berühmtesten Heiligthümer der Christenheit sich befand.

Verweilen wir nach diesen kurzen Hinweisen auf die Bildwerke, mit welchen der vorliegende Sarkophag auf's reichste geschmückt ist, noch einige Augenblicke bei der Betrachtung der technischen und artistischen Eigenthümlichkeiten, die sich an den vielen Einzelnheiten des Schreines vorfinden, so dürfte zuerst die künstlerische Vollendung in die Augen fallen, mit welcher sämmtliche sitzende Bildwerke, sowie die Flachgebilde der Bedachung für den Stand der damaligen plastischen Kunst ausgeführt sind. Erwägt man nämlich die vielen Schwierigkeiten, die sich beim Treiben von erhabenen Bildern in Metallblech dem Hammer des Künstlers entgegenstellen, so muss man zugeben, dass trotz der etwaigen Härten des Styles sämmtliche figürlichen Darstellungen mit grosser Naturwahrheit und einem unverkennbaren Streben nach möglichster Individualisirung ausgeführt sind, wie es bei wenigen Schreinen aus dem letzten Viertel des XII. Jahrhunderts der Fall ist.

Ausser diesen getriebenen Bildwerken hat der Künstler die kleineren einfassenden und umrahmenden Flächen mit einer Menge von kunstreich gearbeiteten Belegplättchen verziert, die abwechselnd eingravirte romanische Laubornamente zeigen, abwechselnd mit vielfarbigen Füllungsschmelzen gemustert sind. Selbst die freistehenden Säulchen, die auf beiden Langseiten die Rundbogen der vertieften Nischen tragen, sind mit dem ebengedachten *émail champlevé* in den zierlichsten Ornamenten verziert, die immer neue Motive zu erkennen geben. Im Anschluss an diese getriebenen und eingeschmelzten Arbeiten hat der Goldschmied namentlich an dem reich durchbrochenen Abschlusskamme auf der Firste der Bedachung, sowie an den fünf Knäufen seine Meisterschaft in gegossenen ciselirten und emaillirten Arbeiten bekundet. Auch eine Menge von Filigranarbeiten mit zierlich gefassten Edelsteinen, unter welchen sich als Steine ohne Schleifung besonders Saphire, Rubine, Karneole und Amethyste geltend machen, gereichen unserm Schreinwerk zum reichen Schmucke. Beachtenswerth ist noch ein eigenthümlich geschliffener grosser Chalcedon, welcher in ganz gleicher Fassung öfter an der viel ältern Evangelienkanzel Heinrichs des Heiligen vorkommt. Aus dem eben Gesagten kann schliesslich entnommen werden, dass der Goldschmied, aus dessen Händen

das vorliegende Meisterwerk hervorgegangen ist, in entsprechender Weise alle damals gebräuchlichen Arten der Technik in grösster Vollendung angewandt hat, um das *feretrum Caroli Magni* würdig auszustatten. Es bleibt nur noch die Frage zu erörtern: ist der kostbare Sarkophag in Aachen und sogar noch von einem Aachener Goldschmied angefertigt worden, oder hat er anderswo seine Entstehung gefunden?

Wir haben bereits an anderer Stelle hinsichtlich der Anfertigung des eben besprochenen Reliquienschreines die Ansicht ausgesprochen, dass dieses Meisterwerk der Goldschmiedekunst mit grosser Wahrscheinlichkeit in der Metropole Cöln ausgeführt worden sei, indem hier seit den Tagen der Theophania die *confraternitas aurifabrorum* blühte, deren zahlreiche Werke heute noch in den Kirchenschätzen von Stadt und Umgegend Bewunderung erregen. Als wir jedoch bei Ausarbeitung einer umfangreichen Monographie über den von Kaiser Friedrich I. geschenkten Kronleuchter die Frage zu beantworten hatten, wer der Anfertiger dieses Prachtstückes romanischer Goldschmiedekunst gewesen sei, fanden wir in dem alten, von Quix veröffentlichten *necrologium* des Aachener Stiftes die Angabe, dass ein gewisser Wibert, ein Bruder des Canonikers Stephan, in dem dritten Viertel des XII. Jahrhunderts als bedeutender Metallkünstler in Aachen in hervorragender Weise thätig gewesen sei und dass er bei seinem Tode der Münsterkirche zwei Häuser an St. Foilan hinterlassen habe. Ferner wird an derselben Stelle berichtet, dass unser Meister dem Schatze der gedachten Kirche zwei silberne Messkännchen, wahrscheinlich von seiner eigenen Hand angefertigt, verehrt habe. Weiter führt das Sterberegister an, dass er alle Mühe und Arbeit auf Anfertigung der Lichterkrone, des Daches, des vergoldeten Kreuzes, dessgleichen auf den Guss der Glocken verwandt und Alles glücklich vollendet habe[1]).

Diesen Angaben zufolge lässt sich also mit Sicherheit annehmen, dass der Aachener Meister Wibert in Weise seiner Zeit auf allen Gebieten der metallischen Künste erfahren gewesen sei. Wenn es nun feststeht, dass Wibert, was nicht im Mindesten zweifelhaft ist, die Lichterkrone mit seiner Schule ausgeführt habe, dessgleichen die übrigen näher bezeichneten metallischen Arbeiten, so liegt auch die Schlussfolgerung nahe, dass nach Herstellung der Krone, deren Anfertigung in die Jahre 1166—1170 fällt, entweder Meister Wibert selbst oder, was eher anzunehmen ist, seine Schüler und unmittelbaren Nachfolger die Ausführung des Karlsschreines selbstständig in die Hand genommen haben. Findet diese Annahme Anklang, dass entweder Meister Wibert oder seine unmittelbaren Nachfolger den Karlsschrein angefertigt haben, so ist auch der Ausdruck: *quod Aquenses feceerant*, der sich hinsichtlich unserer *arca* bei dem Lütticher Mönch Reinerus[2]) vorfindet, wörtlich zu

---

[1]) Diese Stelle des Sterberegisters findet sich ihrem Wortlaute nach in dem folgenden Abschnitt, in welchem das opus coronae unter Beigabe von Abbildungen ausführlich beschrieben werden wird.

[2]) Vgl. den Fortsetzer der Chronik des Lambertus parvus, Reinerus, Mönch zu St. Jakob in Lüttich, bei Martene collect. V.

nehmen, und würden dann nicht nur die Aachener die Mittel zur Herstellung des kostbaren Schreines gespendet haben, sondern es wäre dadurch auch ausgedrückt, dass derselbe durch Aachener Goldschmiede Entstehung gefunden habe.

Nachdem der Karlsschrein von unsern Vorgängern eine ausführliche Beschreibung bereits öfter gefunden hat und wir Gesagtes nicht wiederholen wollen, so mögen hier am Schlusse dieser Mittheilungen noch die beiden folgenden Fragen in Kürze erörtert werden: An welcher Stelle war im Mittelalter der Karlsschrein im hiesigen Münster aufgestellt und: welcher Inhalt ergab sich bei der jüngsten Oeffnung desselben?

Das unter Figur XLIII abgebildete *feretrum Caroli M.* hat seit den Tagen seiner Anfertigung bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts eine zweifache Aufstellung erfahren. Dasselbe befand sich nämlich bis zur Erbauung der gothischen Choranlage, in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, an erhöhter Stelle hinter dem ehemaligen Krönungsaltar deutscher Könige in der ursprünglichen karolingischen Choranlage so aufgestellt, dass es wahrscheinlich mit seiner Kopfseite als *retable* den Eintretenden leicht ersichtlich war.

Dass unsere Truhe aller Wahrscheinlichkeit nach hinter dem Hauptaltar der Muttergottes an einem hervorragenden, von Allen wahrnehmbaren Orte eine würdevolle Aufstellung bereits gefunden hatte, ehe Kaiser Friedrich II. mit eigener Hand dieselbe verschloss, scheint aus dem Wortlaute des Berichtes des Mönches Reiner klar hervorzugehen. Wir lassen die betreffende Stelle hier folgen und machen durch Cursivschrift jene Angaben unseres Gewährsmannes augenfälliger, auf die es zunächst ankommt. »Feria secunda, missa solemniter celebrata, idem rex corpus beati Carlomanni, quod avus suus Fridericus imperator de terra levaverat, in sarcophagum nobilissimum, quod Aquenses fecerant, auro argentoque contextum, reponi fecit, et accepto martello depositoque pallio *cum artifice machinam ascendit et videntibus cunctis* cum magistro clavos infixos vasi firmiter clausit.«

Die Angabe des Berichterstatters »imperator machinam ascendit et videntibus cunctis etc.« lässt mit Grund annehmen, dass an der Ostwand des karolingischen Chors, also unmittelbar hinter dem Hauptaltar der Muttergottes der neue Karlsschrein seine Aufstellung gefunden hatte, und dass Kaiser Friedrich II. ein Gerüst bestiegen habe, um zugleich mit dem Künstler, der das Reliquiar hergestellt hatte, denselben zu verschliessen. Die Ausdrücke: »cum artifice,« »cum magistro« dürften als Andeutungen aufzufassen sein, dass derselbe wahrscheinlich ein Aachener gewesen sei und in seiner Eigenschaft als *magister operis* an der Ehre Theil genommen habe, zugleich mit dem Kaiser die Vernagelung und den Verschluss des Karlsschreines vorzunehmen.

Nach Vollendung der grossartigen neuen Choranlage gegen Schluss des XIV. Jahrhunderts scheint man bei Aufstellung des neuen Choraltares, welcher von massiv in Kupfer gegossenen, die Leidenswerkzeuge tragenden Engeln umstellt, sich am polygonen Abschluss desselben wahrscheinlich unter einer kleinen Wölbung befand, den kostbaren Reliquienschrein mit den Gebeinen Karl's des Grossen von dem Mutter-

gottesaltar nach dem neuen Choraltare übertragen und demselben auf der Lichterbank dieses Altars vielleicht eine solche Aufstellung gegeben zu haben, wie man ähnliche Reliquienschreine heute noch auf den älteren Altären in der Ursulakirche zu Cöln und in der Severinskirche ebendaselbst vorfindet [1]).

Erst im Anfange dieses Jahrhunderts wurde der Karlsschrein von der Predelle des Hochaltars entfernt und auf eine unzweckmässige Weise in einem modernen, aus der Zopfzeit herstammenden Schrank von Holz aufgestellt, in welchem er sich heute noch in der Sacristei zugleich mit den vielen hiesigen Reliquienbehältern verschlossen vorfindet [2]).

Gehen wir nun im Folgenden noch in Kürze zu der Beantwortung der anderen Frage über: welchen Inhalt birgt das kostbare Schreinwerk und in welcher Weise wird derselbe im Innern aufgehoben. Bereits im Jahre 1481, dessgleichen im Jahre 1843 wurde der Karlsschrein offiziell eröffnet und zwar das erste Mal auf Wunsch des Königs Ludwig XI. von Frankreich, der ein grösseres Gebein aus demselben erheben und auf seine Kosten ein reiches *brachiale* als Reliquiar anfertigen liess, welches im folgenden Theile eine nähere Besprechung finden wird.

Die vorletzte Eröffnung unter dem Propst Anton Claessen fand in der Absicht statt, um über den Befund der irdischen Ueberreste Karls des Grossen nähere Aufschlüsse zu erlangen. Bei Gelegenheit dieser vorletzten Eröffnung hatte auch der Jesuit Abbé Martin Gelegenheit, die in dem Schrein befindlichen gemusterten Seidenstoffe genau abzuzeichnen, die dann später von demselben Alterthumskundigen in dem II. und III. Bande seiner »Mélanges d'Archéologie« unter Beigabe von vielfarbigen Abbildungen näher besprochen worden sind. Die Aufzeichnungen, die man bei der Oeffnung des Karlsschreines im Jahre 1843 vornahm, konnten jedoch hin-

---

[1]) Die nähern Angaben über die Beschaffenheit dieses Choraltars und der Aufstellung des Karlsschreins auf demselben verdanken wir der freundlichen Mittheilung eines hiesigen Archäologen, welcher Andeutungen über die Form desselben in einem heute ziemlich obskuren französischen Werke fand, das den Titel führt: Amusemens des eaux d'Aix-la-Chapelle, ouvrage utile à ceux qui vont y prendre les bains ou qui sont dans l'usage de ses eaux, par l'auteur des Amusemens des eaux de Spa; tome II., Amsterdam 1736. Diese näheren Angaben über die Anlage des Choraltars findet man in diesem Werke auf S. 134 und 135.

Vgl. auch des ältern à Beecks Aquisgranum p. 79, woraus ebenfalls mit Bestimmtheit erhellt, dass der Schrein *auf* dem Altare des spätern Chores stand.

[2]) Wir hoffen, dass die unzweckmässige Aufstellung des Karlsschreines in dem Schranke der Sakristei mit sammt den vielen übrigen herrlichen Reliquiengefässen, worüber schon öfter tadelnde Bemerkungen laut geworden sind, die längste Zeit gedauert hat, und dass man in späteren Jahren ernstlich darauf Bedacht nehmen wird, nicht nur allein den Karlsschrein, sondern auch die übrigen Aachener Reliquienschätze in einem passenden, stylgerechten Reliquienaltar so aufzustellen und der Verehrung der Gläubigen zugänglich zu machen, wie das in älterer, schönerer Zeit der Fall war. In dieser Weise dürfte auch dem Missbrauche am geeignetsten entgegengetreten werden, der sich nicht nur hier in Aachen, sondern auch anderwärts bei Zeigung der Reliquien für Geld so häufig fühlbar macht.

sichtlich der nähern Untersuchung über die Erhaltung der Reliquien Karl's des Grossen auf wissenschaftliche Strenge keinen Anspruch machen, und wurde desswegen von verschiedenen Seiten der Wunsch ausgesprochen, eine abermalige Eröffnung des Karlsschreines vorzunehmen, um mit ängstlicher Sorgfalt ein genaues numerisches Verzeichniss sämmtlicher Gebeine, dessgleichen eine stylstrenge Abbildung jener seltenen Gewandstoffe herzustellen, in welche die irdischen Ueberreste Karls des Grossen eingehüllt waren. Nachdem die oberhirtliche Erlaubniss zur Eröffnung dem Hochwürdigen Stiftskapitel zugegangen war, wurde unter Hinzuziehung hiesiger Aerzte und Archäologen am 27. Februar 1861 eine abermalige Oeffnung unter Beachtung der vorgeschriebenen kirchlichen Vorschriften vorgenommen.

Nachdem man auf der oberen Bedachungsfläche einige der getriebenen Reliefs entfernt hatte, stellte es sich heraus, dass diejenige Fläche des hintern Deckels, welche der unter Fig. XLIII ersichtlichen Dachfläche entgegengesetzt ist, sich in ihrer Ganzheit abheben liess. In dieser Bedachungsfläche fand sich auch ein quadratisches Thürchen eingesetzt, das wahrscheinlich zum Zwecke einer spätern Eröffnung ausgesägt worden zu sein scheint. Nach Eröffnung des *feretrum* haben wir eine genaue Durchschnittzeichnung des Innern vornehmen lassen, die wir unter Figur XLV in einem Sechstel der natürlichen Grösse veranschaulichen nebst genauer Angabe seiner verschiedenen Grössenverhältnisse. Die in schwarzen Linien charrirten Innentheile des Karlsschreins, vgl. Figur XLV, bestehen aus Eichenholz, das trotz seines Alters durch Wurmfrass nichts gelitten hat. Die Gebeine des grossen Kaisers fanden sich, wie unser ausführlicher Bericht vom 1. u. 2. März 1861 im »Echo der Gegenwart« es näher beschreibt, in zwei kostbaren figurirten Seidenstoffen orientalischer Fabrikation von vortrefflicher Erhaltung eingehüllt, die auf Tafel 2 und Taf. 3 im verkleinerten Maasstabe wiedergegeben sind. Vorerst wurde von den in der unten angeführten Urkunde benannten Aerzten hiesiger Stadt ein genaues Inventar sämmtlicher noch vorfindlicher Gebeine auf die sorgfältigste Weise angefertigt, aus welchem sich ergab, dass noch die Gebeine des h. Kaisers in verhältnissmässig guter Erhaltung sich ziemlich vollständig vorfanden und nur wenige derselben fehlten. Bei der nähern Besichtigung und Vermessung der einzelnen *ossa* wurde die Ueberlieferung zur Gewissheit erhoben, dass Kaiser Karl von ungewöhnlicher körperlicher Grösse und Stärke gewesen sei. Bekanntlich berichtet Einhard, dass der Kaiser sieben seiner Schuhe gemessen habe. Jüngere Biographen sprechen sogar von 8 Fuss. Eine genaue Vermessung der Gebeine, von Fachmännern vorgenommen, hat mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit ergeben, dass Kaiser Karl eine Grösse von 6' 2—3" rh. (1,92 m.) gehabt habe. Auch wurde ferner festgestellt, dass diese Grösse und Entwickelung der Gebeine mit dem *cranium*, aufbewahrt in einem besonderen Pectoralbilde, hinsichtlich seiner Ausdehnung durchaus übereinstimme. Sodann wurden die Gebeine auf einer Unterlage von schwerer rother Seide der Reihe nach so geordnet und durch Goldfäden befestigt, wie sie in richtiger Aufeinanderfolge den einzelnen Körpertheilen des grossen Kaisers angehörten. Darauf

wurden die irdischen Ueberreste Karls des Grossen von der anwesenden Stiftsgeistlichkeit und in Gegenwart der zahlreich versammelten Gläubigen im feierlichen Zuge durch die untern Gänge der von ihm erbauten Pfalzkapelle getragen und

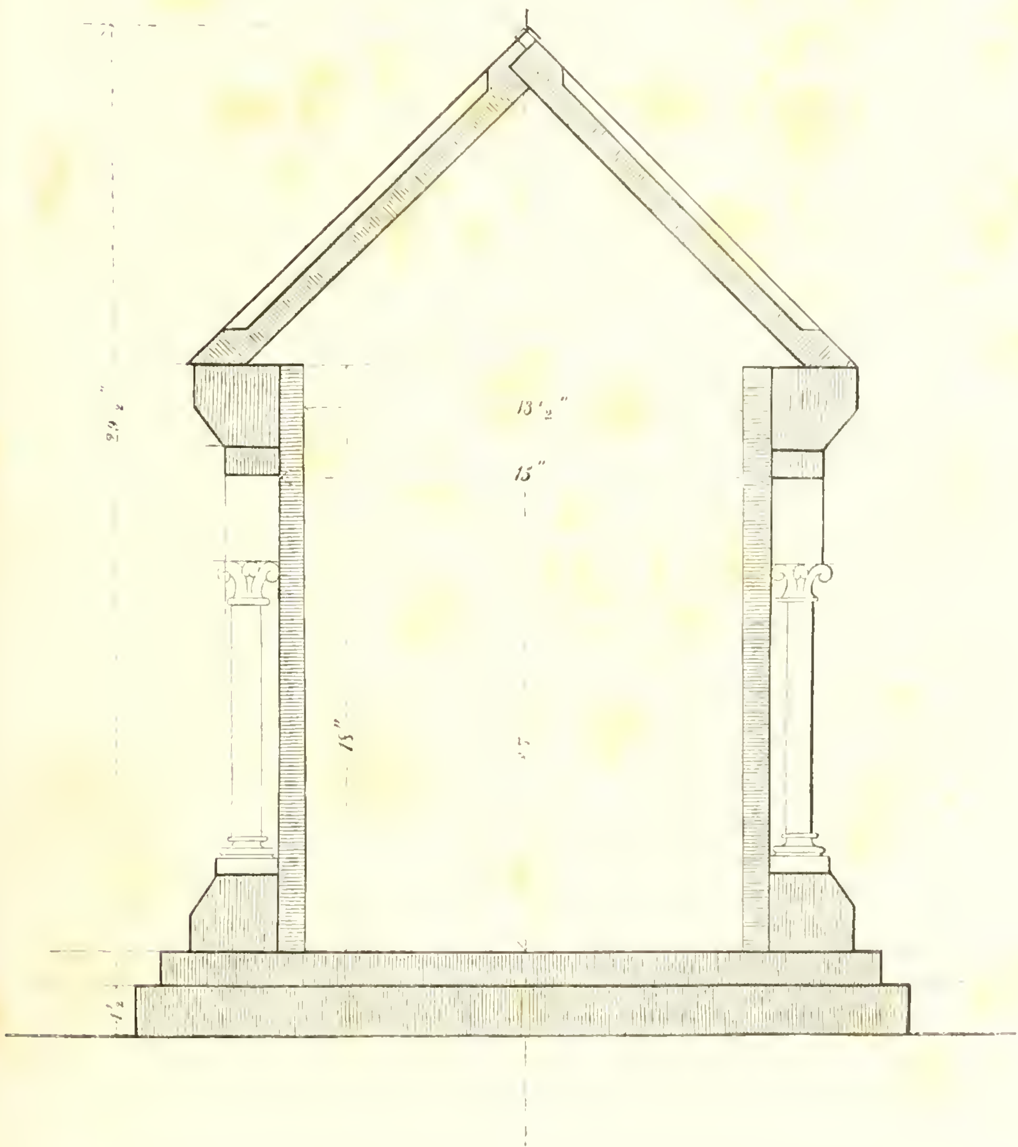


Fig. XLV

unter Beobachtung der kirchlichen Vorschriften im Beisein vieler Anwesenden in den Karlsschrein wieder deponirt[1]).

Hinsichtlich jener kostbaren Seidengewebe, die als *involucra* die irdischen Ueberreste des h. Karl bedeckten, ist zu bedauern, dass man nicht, wie bei Eröffnung des Dreikönigenschreines in Köln und des Servatiusschreines in Maestricht, von jedem ein kleines Stück mit sich wiederholender Musterung losgetrennt hat, damit man diese Reste zum Zwecke einer wissenschaftlichen Untersuchung, unter passendem Glasverschluss, immer vor Augen hätte haben können. Es würde dies für den hiesigen Schatz von ganz besonderem Interesse gewesen sein, weil überdies eine grosse Anzahl merkwürdiger Stoffreste in Glas und Rahmen eingefasst, in der hiesigen Sakristei aufbewahrt werden, die für die geschichtliche Entwickelung der orientalischen und occidentalischen Seidenweberei vom VIII. bis zum XIII. Jahrhundert von grosser Bedeutung sind. Diese seltene Sammlung würde alsdann um zwei höchst merkwürdige Stoffe bereichert worden sein, wie sie heute im christlichen Abendlande in dieser Grossartigkeit der Musterungen kaum noch anzutreffen sind. Wir beabsichtigen nach Vollendung des vorliegenden Werkes ein grösseres

---

[1]) Wir lassen hier den Wortlaut jener lateinischen Urkunde folgen, die über die jüngste Eröffnung des Karlsschreines aufgenommen und zugleich im Original in die *arca* niedergelegt worden ist.

»Anno Domini Millesimo octingentesimo sexagesimo primo, die vero vicesimo septimo mensis Februarii, Sanctissimo Papa Pio IX. et Archiepiscopo Coloniensiensi Joanne Cardinali de Geissel, nos, insignis ecclesiae Collegiatae B. M. V. Aquisgranensis Canonici numerarii, Nicol. Startz, subsenior, Christ. Hermans, Wilh. Prisac et Greg. Kloth, s. Theol. Dr., nobiscum praesentibus Vicario sen. Joanne Al. Beissel sacrista, Dr. Bock, conservatore, hujus ecclesiae aurario Mart. Vogeno, medicinae Doctoribus Jos. Lauffs, M. Debey, A. Straeter, B. Lersch, B. Vossen, J. Roderburg, G. Schervier, gubernii Praesule Kühlwetter, aliisque Dominis ad hoc invitatis, licentia a Reverendissimo Vicario Generali Domino A. Fr. Baudri, Coloniae die 25. huj. mens. sub Nr. 2144 data, hoc feretrum aperiri fecimus et remoto feretri operculo invenimus:

I^mo chartam pergamenam d. d. 1481, 12. Octobr. incipientem: »Ad futuram rei memoriam noverint« etc., et alteram chartam d. d. 1843, 7. Aug. incipientem: »Notum sit omnibus paginas hasce lecturis« etc.

II^do duo texturae pulcherrimae tegumenta serica, in quorum inferiore St. Caroli Magni ossa in charta d. d. 1843, 7. Aug. nominata et nonnulla alia erant collecta.

His omnibus devote ac attente inspectis, simulacris tegumentorum photographicis sumptis, reliquiis notabilibus descriptis et secundum ordinem serico rubro affixis, nec non residuis in sacculo serico rubro inclusis et cum antiquis tegumentis involutis decenter in hoc feretro repositis, hanc chartam in futuram rei memoriam a nobis subscriptam et Capituli hujus ecclesiae sigillo munitam apposuimus et feretrum diligentissime iterum hac die clausimus.

Factum Aquisgrani anno 1861, die 27. Februaris.

(sig.) Nicol. Startz, Canonicus subsenior.
Christ. Hermans, Canonicus num.
(L. S.) Wilh. Prisac, Canonicus num.
Greg. Kloth, s. Theol. Dr. et Canon. num.«

»Album« mit autographisch getreuen Abbildungen aller jener merkwürdigen Ueberreste von figurirten Seidenstoffen herauszugeben, welche in reicher Abwechselung der Musterungen der Schatz des Münsters zu Aachen vor allen übrigen kirchlichen Reliquien- und Kunstschätzen Europas zu besitzen sich rühmt. In diesem Werke werden wir auch die in Rede stehenden merkwürdigen Gewebe mit naturhistorischen Musterungen in natürlicher Grösse und mit Wiedergabe der Farben der Originale bildlich darstellen und ausführlich beschreiben. Für den vorliegenden Zweck genüge es, auf Tafel II im verkleinerten Maassstabe jenes interessante Gewebe zu veranschaulichen, in welchem sich bei der Eröffnung des Schreines im Jahre 1861 ein Theil der Gebeine des grossen Kaisers eingehüllt fand, dessgleichen auf Taf. III eine verkleinerte Abbildung jener reich figurirten Textur, welche in ihrem grossen Umfange gleichsam als *suaire* dazu diente, in Weise eines Grabtuches das Innere des Schreines auszufüllen und die Reliquien Karls des Grossen in ihrer Ganzheit zu bedecken. Die beiden gelehrten Jesuiten A. Martin und Ch. Cahier haben, wie früher bemerkt, das Verdienst, im II. Bande ihrer »Mélanges d'Archéologie« von Seite 101 bis 105 diese beiden seltenen Stoffreste ausführlicher besprochen und auf Tafel IX und X, dessgleichen auf Tafel XVI des III. Bandes ziemlich getreu abgebildet zu haben.

Diejenigen, die sich eingehender über die Zeichnung, die Textur und das Herkommen dieser beiden Gewebe unterrichten wollen, verweisen wir vor dem Erscheinen unseres oben angekündigten Albums auf diese Angaben unserer Vorgänger.

In Betreff der Entstehung der auf Tafel II und III autographisch wiedergegebenen Gewebe beschränken wir uns hier darauf, in Kürze Folgendes mitzutheilen. Zu den merkwürdigsten und zugleich formschönsten Texturen, die aus dem Mittelalter noch erhalten sind, ist unstreitig jenes kostbare byzantinische Purpurgewebe zu rechnen, dass auf Tafel II wiedergegeben ist und welches dem Ausdrucke mittelalterlicher Hagiographen und Inventaristen zufolge zu den *pallia holoserica, purpurea byzantea* gehört. Dasselbe zeigt grössere und kleinere Kreise, Darstellungen von Elephanten einfassend, die Athanasius Bibliothecarius seiner Zeit zu den *vela holoserica rotata cum historia elephantium* gezählt haben würde. Wie wir das an anderer Stelle eingehender nachzuweisen gesucht haben[1], wurden durch griechische Seidenweber vom IX. bis zum Schlusse des XII. Jahrhunderts mit besonderer Vorliebe vielfarbig gewirkte Seidengewebe angefertigt, die rad- und tellerförmig gemustert waren; desswegen auch bei ältern Schriftstellern aus der romanischen Kunst-Epoche die häufige Anführung der *pallia rotata, scutellata* oder der *pallia cum orbiculis et scutellis*. In der Regel dienten diese mit kreisförmigen Motiven gemusterten Stoffe dazu, ornamental behandelte Thiergebilde, mit Pflanzenornamenten verbunden, aufzunehmen, nach denen man oft diese Zeuge selbst benannte. So findet

[1]) Vgl. Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters von Dr. Fr. Bock. I. Band, Seite 115. Bonn, bei Max Cohen & Sohn.

man bei älteren Inventaristen sehr häufig Bezeichnungen wie: *pallia pavonatilia, aquilinata, leonata etc.*

Dass der unter Figur II abgebildete Elephantenstoff der griechischen Industrie angehöre und wahrscheinlich in jenem kaiserlichen Webe-Institut, dem Gynaiceion, zu Zwecken des Hofes angefertigt worden ist, dafür dienen nicht nur die characteristischen, byzantinischen Pflanzen-Ornamente zum Belege, sondern auch eine eingewebte neugriechische Inschrift, die, gleichsam als Fabrikzeichen nach A. Martin folgende Lesung ergibt:

ΕΠΙ ΜΙΧΑΗL ΠΡΙΜΙΚΙΙΡΙΟΤ
ΚΟΙΤΩΝΟΣ ΕΙLΙΚΟΥ[1]).
ΠΕΤΡΟΥ ΔΡΧΟΝΤΟΣ ΕΥΡΙΠΟΥ.
ΙΝΔΙΚΤΙΩΝΟΣ Β.

Schwieriger ist die Frage zu beantworten, wann der unter Figur II abgebildete Stoff Entstehung gefunden habe. Solche, die sich auf dem Gebiet der mittelalterlichen Seidenweberei weniger umgesehen, haben früher die Ansicht geltend zu machen gesucht, dass unser Elephantenstoff von jenen karolingischen Gewändern herrühre, mit denen bekleidet die irdischen Ueberreste Karls des Gr. beigesetzt worden seien. Eine grössere Anzahl älterer byzantinischen Gewebe aus dem VIII. und IX. Jahrhundert, die wir in letzten Zeiten genauer anzusehen Gelegenheit hatten, haben uns jedoch die Ueberzeugung verschafft, dass der in Rede stehende gemusterte Stoff mit Anwendung von vier verschiedenen Farben in seiner entwickelten Technik und in seinen zierlichen Musterungen nicht dem IX. sondern vielmehr der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts zuzusprechen sei.

Die zweite auf Tafel III abgebildete reichgemusterte Seidenhülle, welche in ziemlich grossem Umfange als ein in dieser Grösse besonders abgewebtes *drap de lit* sich zu erkennen gibt, wie es in Prunkgemächern auch für Profanzwecke in der romanischen Kunstepoche gebräuchlich war, bietet hinlängliche Anhaltspunkte, um sowohl aus der eigenthümlichen Textur als auch in Rücksicht auf seine Farbengabe und die eingewebten Dessins den nicht gewagten Schluss ziehen zu können, dass diese von ältern Schriftstellern sogenannte *cortina* aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts herrühre und wahrscheinlich von den kunsterfahrenen sarazenischen Schnürmeistern und Seidenwirkern Palermo's, vielleicht sogar für Hofzwecke des Hohenstaufen Friedrich II., des Sohnes der Constanze, der Erbin Siciliens und Neapels, angefertigt worden sei. Wie wir dies in dem in Aussicht gestellten Album der mittelalterlichen figurirten Seidengewebe, vorfindlich im Schatze des Münsters, ausführlicher nachzuweisen suchen werden, dürfte unser heute noch die irdischen Ueberreste Karls des Gr. bedeckendes *suaire*, das wir auf Tafel III in verkleinertem Maassstabe wiedergegeben haben, ohne Zweifel aus den Tagen des ersten Verschlusses des Karlschreins herrühren, welcher, wie angedeutet worden ist, unter Friedrich II. im Jahre 1215 von kaiserlicher Hand vorgenommen wurde.

---

[1]) *ΕΙΔΙΚΟΥ?* Floss hat für *ΕΥΡΙΠΟΥ-ΕΥΦΗΤΟΥ.*

Der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa.

XII. Jahrhundert.

Durchmesser 13' 3" — 4,157 M. Aeusserer Umfang 41' 8" 13,053 M. — Höhe der Kranzstücke 14" 6" — 0,38 M.

Abbildungen von Figur XLVI bis LV.

Unter den wenigen heute noch vorfindlichen Kron- und Rad-Leuchtern aus der romanischen Kunstepoche nimmt unstreitig die Lichterkrone Kaisers Friedrich des Rothbart die erste Stelle ein. Diese unter dem Kuppelgewölbe an einer massiven Kette schwebend befestigte Lichterkrone des grossen Hohenstaufen ist nicht mit Unrecht als eine ziemlich vollständige Mustersammlung von romanischen Ornamenten und Motiven zu betrachten, wie dieselben in reicher Abwechselung der Formen in der letzten Hälfte des XII. Jahrh. bei der Confraternität der rheinischen Goldschmiede allgemein zur Anwendung kommen. In Anbetracht dieser grossen Zahl von getriebenen, eingravirten und eingeschmelzten Verzierungen, mit welchen die Aussenflächen unseres *pharus* belebt sind, kann es als ein allerdings gewagtes Unternehmen bezeichnet werden, wenn wir im Folgenden es versuchen, nur in allgemeinen Umrissen eine kurze Beschreibung dieses Meisterwerkes kirchlicher Goldschmiedekunst zu entwerfen. Diejenigen, die sich eingehender über die vielen formschönen Einzelheiten unserer *corona luminaria* unterrichten wollen, verweisen wir auf die unten angeführten monographischen Abhandlungen [1]).

Mit Uebergehung der Erörterungen von symbolischen und mystischen Allegorien, die den mittelalterlichen Künstlern bei der Anlage von grösseren Lichterkronen vorschwebten, sei hier in Kürze darauf hingewiesen, dass die Lichterkrone Kaisers Friedrich I. in ihren 16 grössern und kleineren Thurmanlagen als Nachbildung jenes himmlischen Sion aufzufassen ist, das der Evangelist Johannes nach den Andeutungen der Apoc. XXI, 10—22, niedersteigend vom Himmel, in der geheimen Offenbarung erschaute. Bei der Nachbildung dieses himmlischen Jerusalems hatte der Künstler jedoch auch vor Allem Rücksicht zu nehmen auf die Grundform und Gestaltung der karolingischen Pfalzkapelle, deren Inneres an grösseren Kirchenfesten durch diese Lichterkrone erhellt werden sollte. Der kunstsinnige Verfertiger unserer Krone nahm deswegen darauf Bedacht, übereinstimmend mit den acht Seiten des Oktogons, ebenso viele grössere Thurmbauten am Aachener *pharus* in einer Weise anzubringen, dass jedesmal eine solche grössere Thurmanlage sich gleichmässig an einen vorspringenden Kreis-Abschnitt anlehnt, welche letztere in ihrer

---

[1]) Die erste umfangreiche Beschreibung lieferte der gelehrte Jesuit A. Martin im B. der Mélanges d'Archéologie, Paris 1856. Die andere deutsche Monographie führt den Titel: »Der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa im karolingischen Münster zu Aachen, und die formverwandten Lichterkronen zu Hildesheim und Comburg, nebst 20 erklärenden Holzschnitten und 16 von den Originalkupferplatten des Aachener Kronleuchters abgezogenen Darstellungen, beschrieben von Dr. F. Bock. Leipzig 1863. Im Verlage von T. O. Weigel.«

Vereinigung wiederum eine achtblätterige Rose bilden. Ueberdies fügte derselbe in die acht Zwickel dieser Rose noch je ein kleineres Rundthürmchen ein, wodurch also die Zahl der Thurmanlagen auf sechszehn vermehrt wurde. Im Beifolgenden ist unter Figur XLVI der Grundriss des Aachener Kronleuchters in verkleinertem

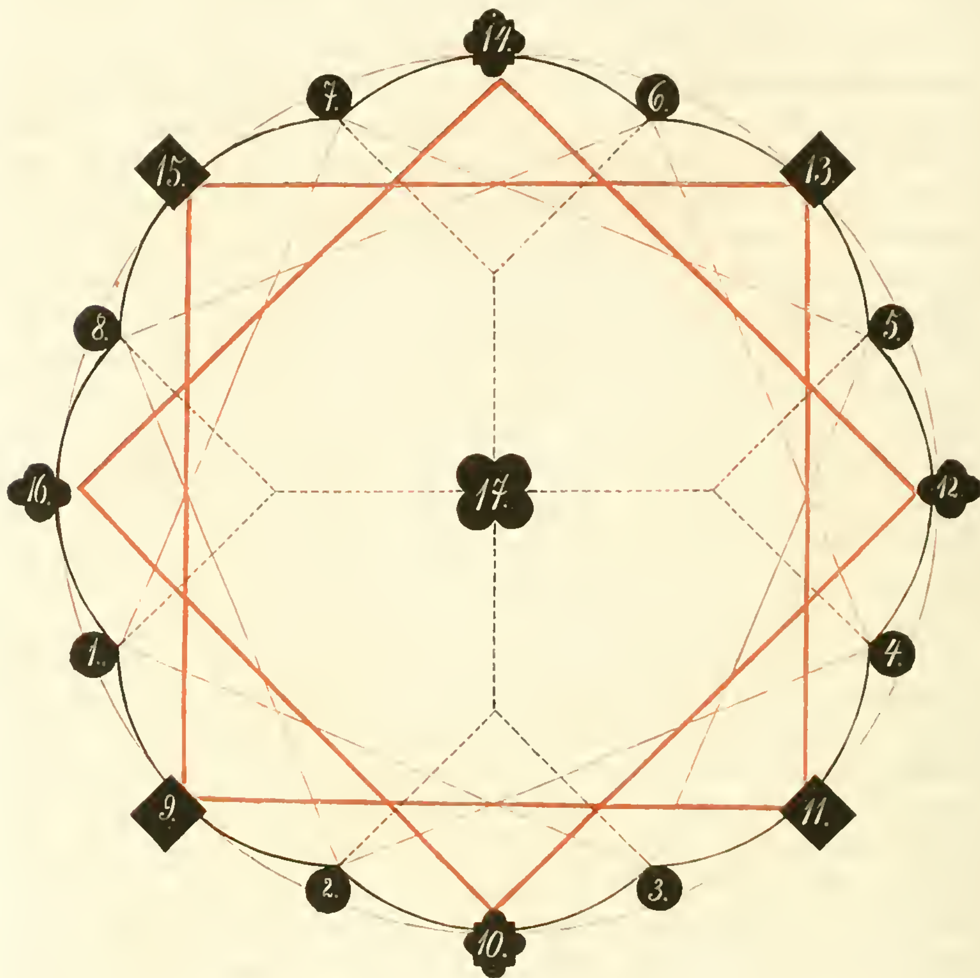


Fig. XLVI.

Maassstabe abgebildet, wodurch zugleich auch die Grundform und die Einfügung der 16 verschiedenen *lunettes* in den verbindenden Kronringen augenfällig angedeutet wird.

Was dem Aachener Kronleuchter vor den beiden fast gleichzeitigen, zu Comburg in Schwaben und in Hildesheim noch erhaltenen Kronleuchtern ein erhöhtes Interesse verleiht, ist das Dasein von acht grössern und eben so viel kleinern vergoldeten Kupfertafeln, mit welchen die 16 verschiedenen Thurmanlagen nach unten als Abschlussplatten bedeckt sind. In diese, nach Angabe des Grundrisses unter Figur XLVI, verschieden gestaltete Belegplatten hat die kunstgeübte Hand des Meisters

16 verschiedene bildliche Darstellungen eingegraben, die wohl als die ältesten in Kupfer eingravirten Arbeiten bekannt und als unbewusste Keime zu betrachten sind, auf deren Grundlage sich im XVI. Jahrhundert das technische Verfahren des Kupferstich-Druckes entwickelt hat. Die kleinern Rundplatten (vgl. 1—8 unseres Grundrisses unter Fig. XLVI) enthalten die Hauptmomente aus dem Leben, dem Leiden und der Verherrlichung des Herrn, nämlich die Darstellungen von der Verkündigung des Engels bis zur Wiederkunft des Erlösers als Weltenrichters am Ende der Tage. Die acht grössern Belegplatten (nach unserm Grundriss unter Figur XLVI von 9—16) stellen ferner in allegorischen Figuren acht Spruchträger dar, welche in ihren *schedulae* jene acht Seligkeiten mit den betreffenden Textsprüchen in Grossbuchstaben erkennen lassen, wie dieselben bei Math. V, 3—10 verzeichnet stehen. In unserer auf Seite 115 in der Anmerkung angeführten monographischen Abhandlung sind diese 16 seltenen, eingravirten Wiederlagen nach Abzug der Originalplatten des Leuchters auf der Kupferdruck-Presse in allen ihren technischen Unvollkommenheiten, aber auch in ihren vielen Vorzügen von Tafel 1—16 in natürlicher Grösse wiedergegeben. Auf Tafel IV im Anhange ist zu drei Viertel der Originalplatte die Darstellung einer dieser 16 eingravirten Kupfertafeln getreu veranschaulicht.

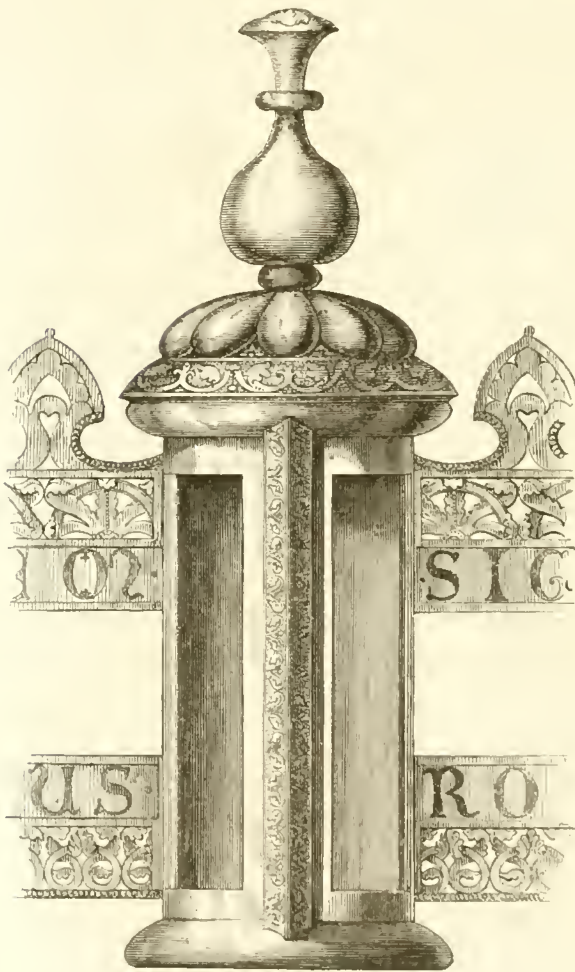
Was nun die verschiedenen *lunettes* betrifft, die sich über diesen 16 eingravirten Belegplatten erheben, so ist hier darauf hinzuweisen, dass die acht kleinern Thürmchen, die kreisförmig gehalten sind (vgl. den Grundriss von Nr. 1—8), sämmtlich in ihrem äussern Aufbau sich so gestalten, wie in verkleinertem Maassstabe unsere Abbildung unter Fig. XLVII auf Seite 118 eine solche kleinere Thurmanlage nebst Grundriss erkennen lässt. Die Höhe dieser acht kleinern Thürmchen beträgt 1′ 11″ 3‴ (0,618 M.).

Wie der Grundriss unter Figur XLVI, Nr. 9, 11, 13 und 15 dieses andeutet, flankiren den äussern Kronring nach vier Seiten entgegengesetzt, vier grössere Thurmanlagen in quadratischer Grundform, die in ihrem Aufbau und in ihrer ornamentalen Entwickelung im Wesentlichen mit der unter Figur XLVIII auf Seite 119 im Grund- und Aufriss mitgetheilten Abbildung übereinstimmen. Diese grössern *lunettes* construiren sich aus drei sich verjüngenden Geschossen, die von einer Bedachung in Form eines Zeltdaches abgeschlossen und von einem *pomellum* bekrönt werden. Die Höhe eines jeden dieser viereckigen Thürmchen beträgt 2′ 10″ 10‴ (0,912 M.), bei einer grössten Breite von 8″ 2‴ (0,215 M.). Sämmtliche Flachtheile dieser viereckigen Thurmanlagen sind mit einer Menge der verschiedenartigsten eingravirten und ciselirten Ornamente belebt. Neben diesen vier grössern Thürmen in quadratischer Grundform kommen noch vier andere *lunettes* in der Peripherie des Kronleuchters vor, deren Grundriss in Vierpassform gehalten ist, wie es die Nummern 10, 12, 14 u. 16 des Grundrisses unter Fig. LXVI deutlich besagen. Unter Fig. XLIX ist auf Seite 120 eine dieser äusserst zierlich gestalteten Laternen in Vierpassform nebst Grundriss in einem Fünftel der natür-

lichen Grösse bildlich wiedergegeben. Unsere Abbildung lässt, der bedeutenden Verkleinerung wegen, nur undeutlich die Menge der eingravirten und ciselirten Ornamente erkennen, welche sich in vielgestaltigen Formen auf den Flachtheilen dieser *lunettes* abspiegeln.

Die Anlage dieser sechszehn grössern und kleinern Thurmbanten in ihrer innen ausgehöhlten Gestalt und ihren heute offenen und leeren Blenden hat noch in neuester Zeit französischen Archäologen zu der durchaus irrigen Annahme Veranlassung geboten, dass in diesen Thürmchen, gleichsam wie in Laternen, ehemals Oellichter angezündet worden seien. Die innere Bekleidung dieser *lunettes* in Eichenholz, so wie die ganze innere Beschaffenheit derselben lässt jedoch diese Conjektur als durchaus unbegründet und haltlos sofort erkennen.

Noch in der letzten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, bevor das musivische Deckengemälde der Kuppel beseitigt und das Innere des altehrwürdigen Oktogons mit den heutigen Ueberladungen von Stuck und Mörtel behaftet wurde, prangten in den grössern und kleinern quadratischlänglichen Oeffnungen der 16 Thürme 48 kleinere Bildwerke, die, in Silber getrieben und vergoldet, die seligen Bewohner des himmlischen Jerusalems gruppenweise vorstellten, wie sie, in verschiedene *coetus*



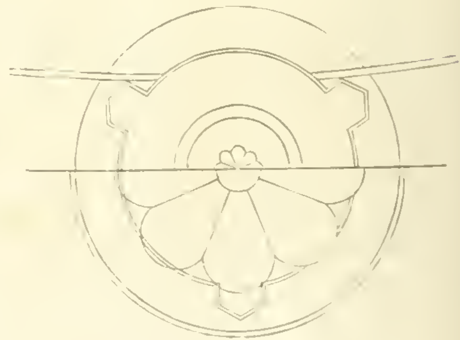


Fig. XLVII.

geordnet, in der grossen Litanei aufgeführt werden. Der Aachener Brunnenarzt Blondel nennt diese 48 Bildwerke *icunculae* und führt an, dass dieselben durch Hammerwerk, *opere tuso atque malleato*, angefertigt gewesen seien. Wir lassen auf Seite 121 eine, wenn auch unrichtige und fehlerhafte Abbildung der Lichterkrone Friedrich Barbarossa's unter Figur L folgen, wie sie in dem lateinischen Werke des Aachener Brunnenarztes Blondel zu ersehen ist, welches 1654 erschien und den Titel führt: »Thermae Aquisgran. et Porcet. et earum salub. usus, Aquisgrani 1688, editio tertia.« Diese allerdings sehr mangelhafte Abbildung lässt jedoch deutlich in den offenen Bogenblenden der Thürme kleinere Bildwerke erkennen, die, ihrer Tracht nach zu urtheilen, den bildlichen Darstellungen von Königen und Kaisern nicht unähnlich sind.

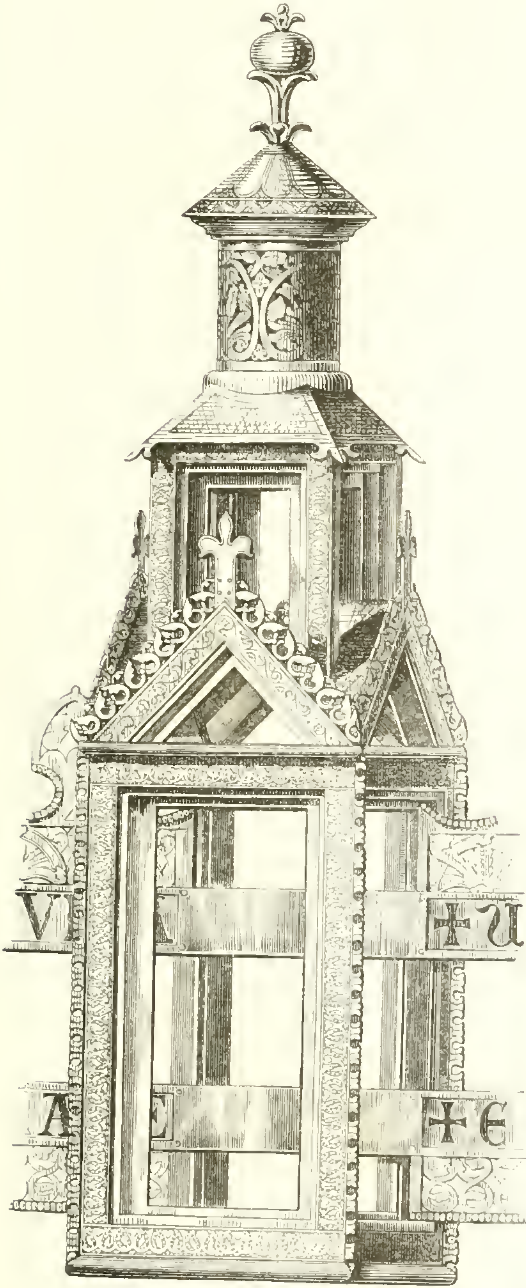
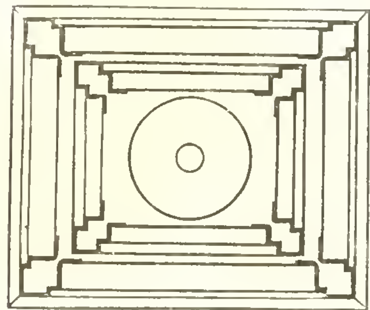


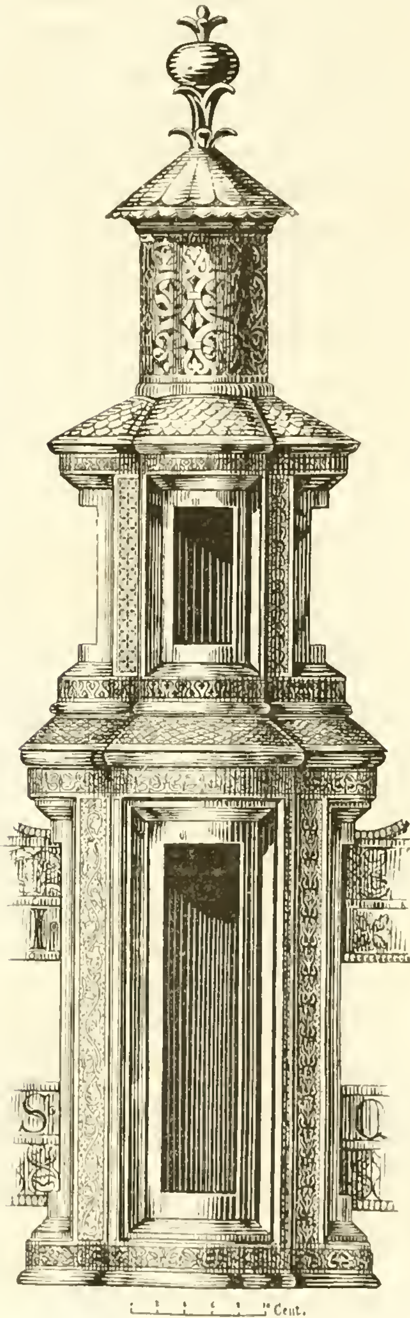
Fig. XLVIII.

Zwischen den oben erwähnten 8 kleinern *lunettes* setzen sich, wie auf dem Grundriss von Nr. 1—8 unter Figur XLVI ersichtlich, acht Kreisabschnitte fort, welche, wie bereits früher bemerkt, eine achtblätterige Rose mit nur sehr stumpfen



Einschnitten bilden. Wir veranschaulichen unter Fig. LI S. 121 in einem Zehntel der natürlichen Grösse, die eine Hälfte eines solchen Kreisabschnittes, und fügen noch hinzu, dass 16 solcher verbindenden Metallstreifen den Kronring als achtblättrige Rose formiren. Die Höhe dieser verbindenden Kranzstücke beträgt mit Einschluss der Lichthalter 1′ 18″ (0,240 M.). Leider bestand die innere durchbrochene Füllung dieser 16 Kranzstücke aus getriebenem Silberblech, und ist der geringe metallische Werth dieser mittleren Ornamente Ursache gewesen, dass die sämmtlichen 16 Füllungen nebst den 48 getriebenen Bildwerken in den Thurmblenden seit den ersten Jahrzehnten des XVIII. Jahrhunderts in Wegfall gekommen sind.

Wie die perspektivische Abbildung der Aachener Lichterkrone in ihrer Ganzheit unter Figur LII auf Seite 122 zeigt, fällt heute an derselben die Leere in der Mitte sämmtlicher Kranzstücke unangenehm auf, und haben wir unter Figur LI eine Ergänzung dieser Oeffnungen zu geben versucht. Anstatt der hier abgebildeten Laubverzierungen scheinen jedoch ursprünglich zierliche Arabesken-Formen, d. h. phantasiereiche Verbindungen der Pflanzen- und Thierwelt, in getriebenem Silberblech diese



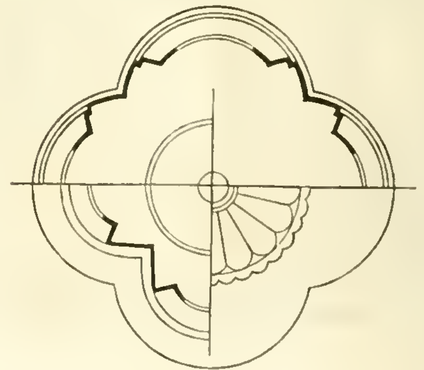


Fig. XLIX.

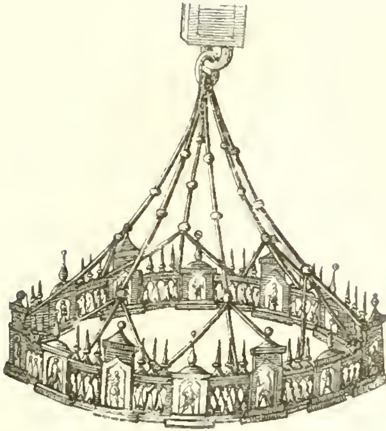


Fig. L.

heute offenen Lücken ausgefüllt zu haben. Glücklicher Weise hat sich indessen auf den einfassenden Bändern, die dieses heute verschwundene Ornament umgaben, eine ziemlich vertieft eingravirte Inschrift in Grossbuchstaben unverletzt erhalten, die über Zweck und Anlage, desgleichen über die symbolische Bedeutung und die Geschenkgeber unserer *corona luminaria* vollstes Licht verbreitet. Da die Lesung der Inschrift in den letzten Jahren von verschiedenen Gelehrten mit grössern und kleinern Unrichtigkeiten wiedergegeben und verschiedenartig gedeutet worden ist, so haben wir, um eine endgültige Lesung derselben festzustellen, Sorge getragen, dass eine mechanische Abreibung

✠ CELICA·IHERVSALEM·
✠ CESAR·CATHOLICUS·

Fig. LI.

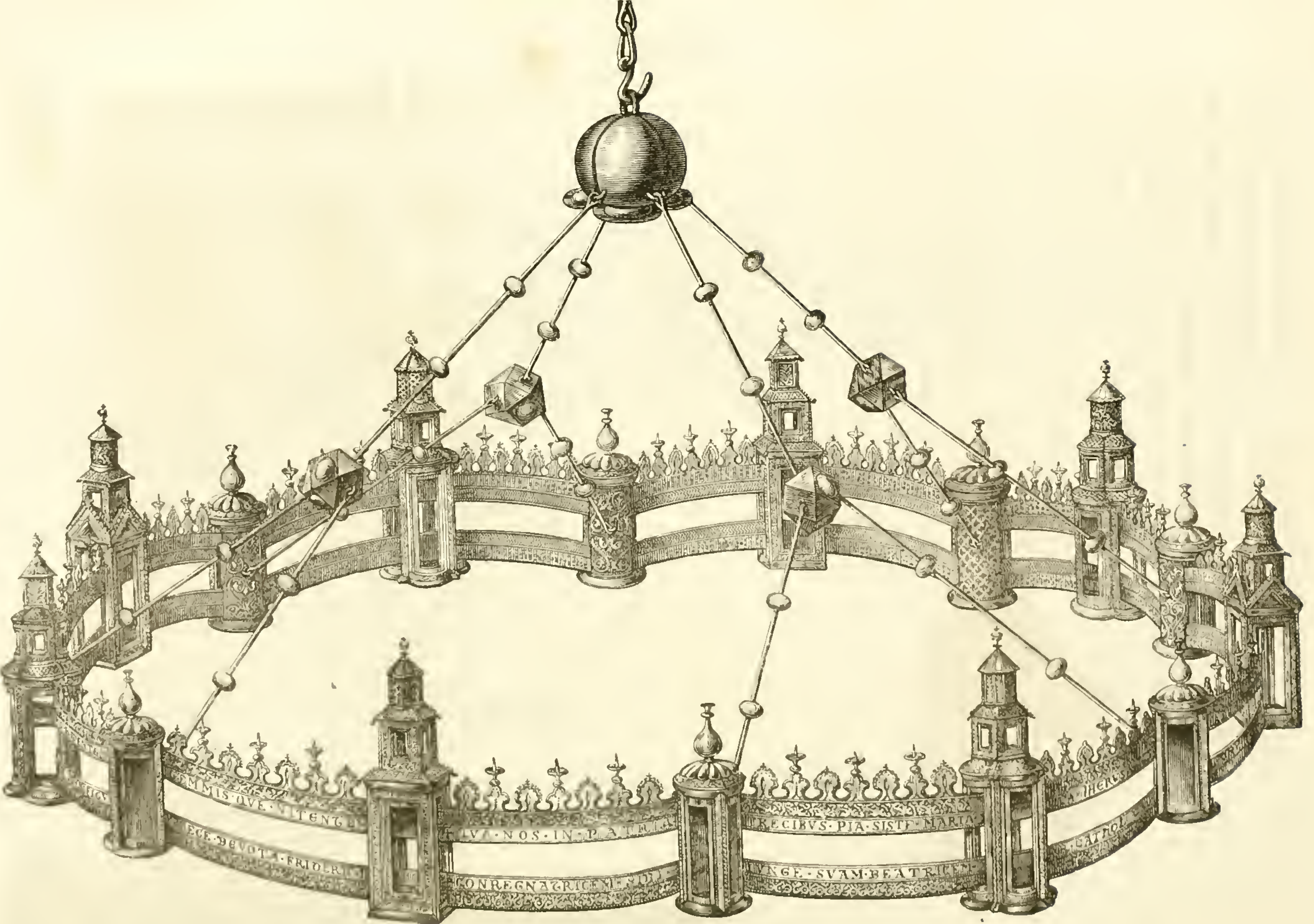


Fig. LII.

Die Lichterkrone Kaisers Friedrich Barbarossa im Octogon zu Aachen.

derselben mit einem in England häufig angewandten Material von zuverlässiger Hand auf dem Originale veranstaltet worden ist. Nach photographisch vorgenommener Verkleinerung dieser Inschrift ergibt dieselbe, in Holzschnitt getreu wiedergegeben, jene Formen, wie wir dieselben auf Seite 27 unter Fig. 11 unserer Monographie des Kronleuchters Friedrich's I. abgebildet haben. Nach heutiger Schreibweise würde die Lesung ohne Abkürzung folgende lateinische Verse ergeben:

»Coelica Jerusalem signatur imagine tali,
Visio pacis, certa quietis spes ibi nobis.
Ille Johannes, gratia Christi, praeco salutis,
Quam Patriarchae, quamque Prophetae, denique virtus
Lucis Apostolicae fundavit dogmate, vita:
Urbem siderea labentem vidit ab aethra,
Auro ridentem mundo gemmisque nitentem.
Qua nos in patria precibus pia siste Maria!
Caesar catholicus Romanorum Fridericus,
Cum specie numerum cogens attendere clerum,
Ad templi normam sua sumunt munera formam,
Istius octogonae donum regale coronae
Rex pius ipse piae vovit solvitque Mariae.
Ergo, stella maris, astris praefulgida claris,
Suscipe munificum prece devota Fridericum
Conregnatricem sibi junge suam Beatricem!«

Die Uebersetzung im Versmaasse des Originals würde in folgender Weise wiederzugeben sein:

Himmlisch Jerusalem in diesem Bild uns erscheinet
Als ein Gesicht des Friedens und sichere Hoffnung der Ruhe.
Jener Johannes, Christi Gnade. der Herold des Heiles,
Sah, wie die Patriarchen. dann die Propheten, zuletzt die
Kraft apostolischen Lichts sie gegründet durch Lehre und Leben,
Also heruntersteigen die Stadt vom Sternengewölbe,
Leuchtend in lauterm Gold und von Edelsteinen erglänzend.
Zu dieser Heimath führ' uns durch deine Bitten, Maria.
Friedrich, der fromme König, katholischer Kaiser der Römer,
Mit der Gestalt auf die Zahl zu achten zwingend den Klerus,
(Denn nach des Tempels Norm nahm ja seine Gabe die Form an).
Hat das Königsgeschenk in dieser achteckigen Krone
Selbst andächtig gelobt und geweiht der Mutter Maria.
Drum du Meeresstern, hellleuchtend vor allen Gestirnen,
O in Gnaden nimm auf den flehentlich schenkenden Friedrich,
Wolle gesellen ihm bei seine Throngenossin Beatrix.

Wir werden am Schlusse dieser kurzen Beschreibung Gelegenheit nehmen, auf die in der Inschrift angedeutete geschichtliche Thatsache der kaiserlichen Schenkung des Aachener Kronleuchters näher zurück zu kommen. Zunächst liegt es uns hier noch ob, im Hinblick auf Fig. LI erläuternd hinzuzufügen, dass neben den beiden Aussenseiten der tief eingravirten Inschrift auf den 16 Kranzstücken sich frei durchbrochene und ciselirte Laubornamente nach getreuer Angabe der Abbildung unter Figur LI befinden, welche nach oben und unten diesen verbindenden Kranzstücken zum Abschluss dienen. Auf dem obern Theile dieser 16 Kranzstücke erheben sich, mit je 4 spatenförmigen Ornamenten abwechselnd, je 3 Lilien-Verzierungen, welche auf ihren Spitzen Schüsselchen tragen, die auf einem Aepfelchen von Bergcrystall befestigt sind. Rechnet man diese Lichterhalter, drei Mal auf jedem der 16 Kranzstücke wiederkehrend, zusammen, so ergeben sich 48 Lichtträger, die in Verbindung mit ihren Lichterhaken die Bestimmung haben, an Festtagen 48 unten ausgehöhlte Wachslichter aufzunehmen.

Betrachtet man die grosse Zahl der getriebenen Heiligenfiguren, die in den reich entwickelten Thurmanlagen ehemals unsere *corona luminaria* zierten, rechnet man ferner dazu die vielen künstlich ciselirten und durchbrochenen, in Silber und vergoldetem Kupfer getriebenen Ornamente, die sämmtliche Flachtheile unseres *pharus* belebten, bringt man endlich noch in Anschlag die oben angeführten sechsfüssigen Verse auf vergoldetem Grunde in dunkelbraunen Schmelzfirniss, so muss man eingestehen, dass die Aachener Lichterkrone in ihrem Grundriss wie Aufriss, dessgleichen in ihren formschönen Einzelheiten, sowohl der leitenden Idee als auch der technischen Ausführung nach, als untadelhaftes Werk meisterhaft ausgeführt ist, wie es der Würde des karolingischen Krönungsstiftes und dem Range der kaiserlichen Bestellgeber entsprach.

Aber nicht nur dort, wohin das Auge des aufmerksamen Beschauers reicht, sondern auch an jenen innern Stellen, wo bei der grossen Entfernung der schwebenden Lichterkrone vom Boden der Unterkirche sich das Einzelne dem Blicke entzieht, ist Alles und Jedes mit gleichem Kunstsinn und gleicher technischen Sorgfalt ausgeführt. Das ergibt sich offenkundig aus den unübertrefflich eingravirten Figuren und Ornamenten, die, ziemlich unsichtbar, den 16 Thurmanlagen in ihren Bodenstücken zum Abschluss dienen; das ergibt sich ferner auch aus den gemusterten vergoldeten Blechen, die an der innern Peripherie den in doppelter Lage die Krone umgebenden Spruchbändern als Widerlage und Verdeckung dienen. Wenn an diesen innern Bedeckungsplatten jene vielgestaltigen Zickzack-, Mäander-, und à-la-Grecque-Formen angebracht worden sind, wie sie aus klassisch-griechischer Zeit auf Metallarbeiten des XI. und XII. Jahrhunderts übertragen, vielfach als belebende Ornamente angetroffen werden, so hat der Künstler an jenen Stellen, wo in den 8 Einschnitten der grossen Rose die 8 kleineren Thürmchen eingeschlossen sind, die hintere Flachseite mit grossen Kupfertafeln verdeckt, die auf vergoldeter Grundlage ein vielgestaltiges Pflanzenornament in braunem Schmelzfirniss (émail brun) erkennen

lassen. Stellt man alle diese verschiedenartigen Verzierungen eines streng conventionellen, idealen Pflanzenwerkes, das nicht, wie das stylisirte Laubwerk der Gothik, sich an die Bildungen der Natur anschliesst, zusammen, wie es sich eingravirt, ciselirt, durchbrochen und eingeschmelzt, dessgleichen auch in getriebener Hammerarbeit an dem Kronleuchter Friedrichs Barbarossa, heute noch vorfindet, so hat man eine reiche Musterkarte aller jener Ornamente vor sich, wie sie für ähnliche Zwecke in der Goldschmiedekunst aus der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts allgemeine Anwendung fanden.

Noch erübrigt es, einige Worte über das Kettensystem der Aachener Lichterkrone hinzuzufügen, dessgleichen über die abschliessende Vierpassform, in welche die ausstrahlenden Kettenstangen eingreifen, und von welcher aus die schwere Kette nach oben zum Gewölbe hinansteigt. Inmitten der Kuppel des Oktogons hängt nämlich an zwei schweren, auf massiven Blöcken über dem Gewölbe befestigten Eisenstangen eine mächtige Kette von geschmiedetem Eisen in einer Länge von 27 M. senkrecht herunter. Die Verschlingung der gedoppelten Glieder dieser Kette ist unter Fig. LII bei der Gesammtdarstellung des Kronleuchters in einem kleinen Theile wiedergegeben. Diese starke Kette mündet in eine viertheilige vergoldete Kugel ein, unterhalb welcher eine grosse Vierpassrose in einem Durchmesser von 0,41 M. angebracht ist. Die mittlere Rundung dieser Vierpassrose ist halbkreisförmig ausgetieft und ist hier das Brustbild des Erzengels Michael in braunem Schmelzfirniss auf goldenem Grunde ersichtlich. Zu Häupten des »heros invicibilis Michael« lies't man, wie das die beifolgende Abbildung unter Fig. LIII andeutet, in Grossbuchstaben die Inschrift: S. MICHAEL. Der Patron Deutschlands, der bekanntlich auch der Fürsprecher der abgeschiedenen Christgläubigen ist, hält in der Rechten ein breites Spruchband, das, in zwei Theile getheilt, in den üblichen Abkürzungen folgenden Vers aus der Apoc. XII., 10. enthält:

NUNC FACTA EST SALUS ET VIRTUS.

Von diesem Vierpass, der in mehr als einem Viertel seiner natürlichen Grösse unter Figur LIII abgebildet ist, strahlen vier Ketten aus, deren Glieder in Form von kleineren Eisenstangen durch vergoldete *pomella* unterbrochen werden. Am Schlusse dieser nach vier Seiten ausstrahlenden Kettenstücke, die je eine Länge von 1,25 M. haben, setzt sich ein grosses Polyeder an, von welchem jedesmal nach den acht kleinern *lunettes* je zwei längere Kettenglieder ausgehen.

Wir befürchten, für unsern vorliegenden Zweck zu ausgedehnt zu werden, wenn wir es versuchen wollten, auch nur in kurzen Umrissen anzudeuten, wann und bei welcher Veranlassung die Lichterkrone im Oktogon angezündet wurde, und welche Stiftungen im Laufe der Jahrhunderte gemacht worden sind, um das Anzünden der 48 Lichter an bestimmten Festen zu ermöglichen. Es mag desswegen hier genügen auf das Einschlagende in unserer Monographie und zwar auf Seite 32 und 33, hinzuweisen. Nur noch einige Andeutungen über den kaiserlichen Geschenkgeber, dessgleichen über jenen Aachener Meister mögen hier eine Stelle



Fig. LIII.

finden, der das Prachtwerk der schwebenden Lichterkrone ausgeführt hat. Zum Schlusse soll dann noch hinzugefügt werden, welche Kirchen heute noch ähnliche *polycandelae* in Form von Rad- und Lichterkronen, aus der romanischen Kunstepoche herrührend, aufzuweisen haben.

Dass unsere Krone unzweifelhaft als ein Geschenk Kaisers Friedrich I. und seiner Gemahlin Beatrix aufzufassen ist, geht aus dem Wortlaute der Inschrift mit Sicherheit hervor. Aus der Inschrift lässt sich jedoch nicht folgern, wann und bei welcher Veranlassung Kaiser Friedrich Rothbart das Oktogon des Münsters mit dieser prachtvollen Zierde beschenkt habe. Zwei Gelegenheiten boten sich dem Hohenstaufen dar, der Krönungskirche ein solches hervorragendes Geschenk zu überwei-

sen. Es dürfte nämlich der eben gedachte Kaiser unmittelbar nach seiner im Jahre 1152 über dem Grabe Karl's des Grossen erfolgten feierlichen Krönung zum römischen Könige dieses Geschenk zur Erinnerung an die eben vollzogene geschichtlich denkwürdige Handlung der allerseligsten Jungfrau angelobt haben, oder aber, was wahrscheinlicher ist, dürfte diese Votivgabe erst dann erfolgt sein, als durch Friedrich Barbarossa im Jahre 1165, und zwar am 29. December, abermals die Grabesruhe des christlichen Kaiserhelden Karl gestört und nach Eröffnung des *tumulus* die irdischen Ueberreste desselben feierlich erhoben wurden. Nimmt man im Hinblick auf die einschlagende Mittheilung von Quix [1]) an, dass bei dieser letztern Veranlassung von Friedrich I. der Auftrag zur Anfertigung der grossartigen Lichterkrone ertheilt worden ist, so dürfte jedenfalls die Vollendung derselben erst gegen das Jahr 1170 anzusetzen sein. Mit dieser Annahme steht auch die reich entwickelte Ornamentik, die an der Lichterkrone vorwaltet, chronologisch genau im Einklang.

Wer aber war der Meister, dem Friedrich Barbarossa seine Votivkrone in Ausführung gab, und wo hatte derselbe seinen Wohnsitz? Glücklicher Weise finden wir zur Beantwortung dieser interessanten Frage die nöthigen Anhaltspunkte in dem Sterbe- und Schenkungs-Register des Aachener Stiftes, das von Quix unter dem Titel: »Necrologium Ecclesiae B. M. V. Aquensis« im Jahre 1830 mit Anmerkungen versehen, veröffentlicht worden ist. Es führt nämlich unser Sterbebuch unter dem 9. vor den Calenden des Monates April (24. März), wie es den Anschein hat, im letzten Viertel des XII. Jahrhunderts, den Todestag eines gewissen Riker an, und bemerkt das Obituarium zugleich dabei, derselbe sei der Vater Stephan's, eines Kanonikus am Aachener Stifte. Wie aus dem darauf folgenden »Item« des Sterberegisters hervorgeht, beging die Aachener Stiftsgeistlichkeit an dem Todes- und Gedächtnisstage des ebengedachten Riker auch die Exequien eines andern Sohnes desselben, nämlich die des Wibert, von dem das Sterberegister ausführlich berichtet, dass er dem hiesigen Liebfrauen-Münster zwei silberne Messkännchen zu Geschenk gemacht habe, zugleich auch zwei Häuser, welche in unmittelbarer Nähe der St. Foilankirche lagen. An derselben Stelle wird ferner von demselben Meister Wibert berichtet, dass er den grössten Theil der Mühe und Arbeit auf Anfertigung der *corona* verwendet, und dass er auch die Herstellung des Daches für die ganze Kirche, dessgleichen die Anfertigung des vergoldeten Kreuzes auf dem Thurme und den Guss der Glocken in die Hand genommen und Alles glücklich vollendet habe [2]).

Wie wir das an anderer Stelle ausführlicher mitgetheilt haben scheint nun dieser Wibert ein Aachener Künstler gewesen zu sein, der zugleich auch als städ-

[1]) Geschichte der Stadt Aachen. 1840. I. Theil S. 65.

[2]) »Obiit Rikerus pater Stephani fratris nostri. Item Wibertus frater ejusdem Stephani. s. dei genitrici II ampullas argenteas donavit, et duas domos quae adherent eccl. s. foillani; insuper maximam operam et maximum laborem ad opus corone, ad tectum totius ecclesie, ad crucem deauratam in turri, ad campanas adhibuit et omnia feliciter consumpsit.«

tischer Münzmeister nach dem Gebrauche der damaligen Zeit in allen metallischen Künsten als vollendeter Meister sich bewährt habe so zwar, dass unter seiner Leitung nicht nur der künstlerische Entwurf zu dem Aachener *pharus* entstanden sei, sondern dass ferner auch unter demselben *magister operis* mit Beihülfe seiner Schule das grossartige Werk der Aachener Lichterkrone technisch seine Entstehung gefunden habe.

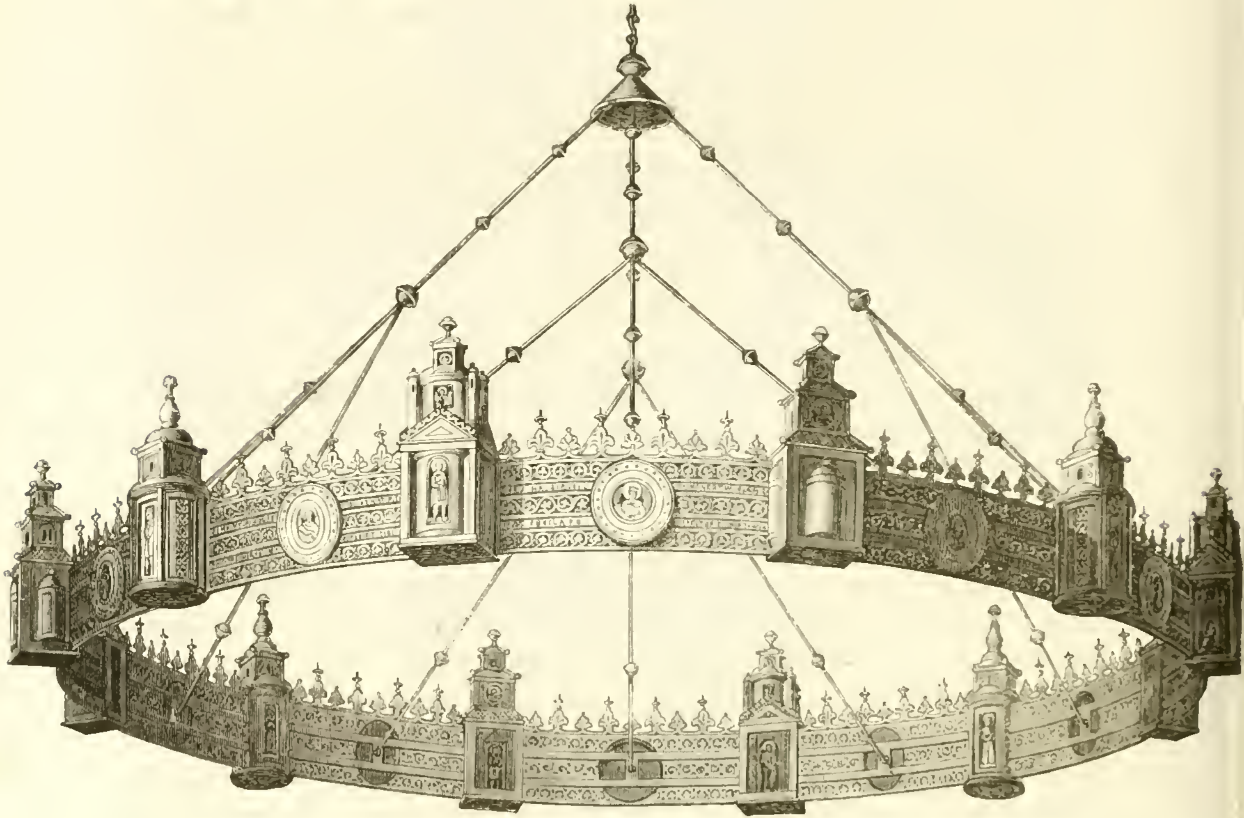


Fig. LIV.

Kronleuchter des Abtes Hertwig zu Comburg.

Von den vielen Lichterkronen in den reichentwickelten Formen der spätromanischen Kunst, die ehemals an hohen Kirchenfesten die Hallen grösserer Stifts- und Kathedralkirchen des christlichen Abendlandes zahlreichen Berichten älterer Schriftsteller zufolge schmückten, haben sich bis zur Stunde als ebenbürtige Seitenstücke zu der ebenbesprochenen Lichterkrone des oft genannten Hohenstaufen nur noch zwei *rotae luminariae* erhalten. Es sind dies nämlich die Lichterkrone des Bischofs Hezilo im Langschiff des Domes zu Hildesheim und der Kronleuchter des Abtes Hertwig, heute noch befindlich in der Vierung der ehemaligen Abteikirche Comburg

bei Schwäbisch-Hall. Wir hoffen unsern Lesern einen Dienst zu erweisen, wenn wir in den folgenden Abbildungen die Copien dieser beiden noch vorfindlichen Lichterkronen als formverwandte Parallelen zu dem Aachener *pharus* in der Hoffnung veranschaulichen, dass in nächster Zeit in besonderen Monographieen diese beiden Meisterwerke der romanischen Goldschmiedekunst unter Beigabe der nöthigen Detailzeichnungen eine eingehende Würdigung finden werden. Wir haben auf Seite 48 bis 55 unserer in der Anmerkung auf Seite 115 gedachten Schrift den unter Figur LIV abgebildeten Comburger Kronleuchter in allgemeinen Zügen besprochen.

Hier sei nur noch darauf hingewiesen, dass, wie es auch die Abbildung unter Figur LIV andeutet, die Comburger Lichterkrone, die unter der Amtsführung des Abtes Hertwig gegen Mitte des XII. Jahrhunderts Entstehung fand, in ihren getriebenen Bildwerken noch ziemlich vollständig erhalten ist[1]. Die merkwürdige Widmungs-Inschrift, die ihrem Inhalte nach ähnliche Gedanken zu Ausdruck bringt, wie dieselben in den Hexametern am Aachener Kronleuchter vorkommen, lautet nach der Interpunktion von Käntzeler wie folgt:

Semper ut ad coelos nisus extendat anhelos,
Hac ope virtutum prospexit iter sibi tutum,
Viribus has scandens totis Hertwigus ad arces,
Istud praeclaro qui fecit opus Nicolao:
Quo patre magnorum sibi praemia dante laborum,
Gaudeat in coelis servi mercede fidelis.
Arte metallorum visus dum pascitur horum,
Quaerere mens curet, quid opus sibi tale figuret?
Turribus et muris fundatae non ruituris
Mysticae ecclesiae structuram circulus iste,
Argento, ferro confictus et aere sub auro.
Monstrat Apostolicum turris bis sena Senatum;
Per totidem metas sacra pandit imago Prophetas.
Qui pacis verae fundamina prima dedere.
Urbe salutari plebs digna coaedificari,
Ordine fraterno collucet et igni supremo.
Signat opus fidei nitor aureus illitus aeri.
Innuit argentum verbi cumulare talentum.
Durities ferri commendat vim patiendi.
Ignis ad ardorem servare videtur amorem;
Cardine supremae, tendentis in alta catenae,
Spes designatur, qua virtus quaeque levatur.
Et patris et fratrum petit hoc quicunque theatrum,
Se fabricae tali meriturus confabricari.

---

[1]) Stadtpfarrer Dr. Merz zu Schwäbisch-Hall hat das Verdienst, zuerst in der Zeitschrift des histor. Vereins für das würtembergische Franken, V. Bd. 3. Heft 1861. auf diese seither unbekannte Lichterkrone hingewiesen und eine kurze Beschreibung derselben mitgetheilt zu haben.

Noch erübrigt es einige Andeutungen über jene Lichterkrone hier einzuschalten, die seit den Tagen ihres bischöflichen Geschenkgebers Hezilo das Langschiff des Hildesheimer Domes ziert. Der Beschreibung des Dr. Kratz zufolge rührte der Entwurf und ein grosser Theil der Ausführung von der Schule des kunstsinnigen Bischofs Bernward von Hildesheim her und wurde dieselbe unter der Amtsführung seines vierten Nachfolgers Hezilo († 1079) in ihrer Ganzheit vollendet. Diese Lichterkrone bildet, wie die Darstellung unter Fig. LV dies andeutet, einen Kreis in einem Durchmesser von 21′ 4″ — 6,693 M. Diesem Umfange entspricht auch die grössere Anzahl Lichter, die, 72 an der Zahl, auf der Peripherie des Hildesheimer Kronleuchters getragen werden. Leider hat auch die Krone des Bischofs Hezilo, die wir von

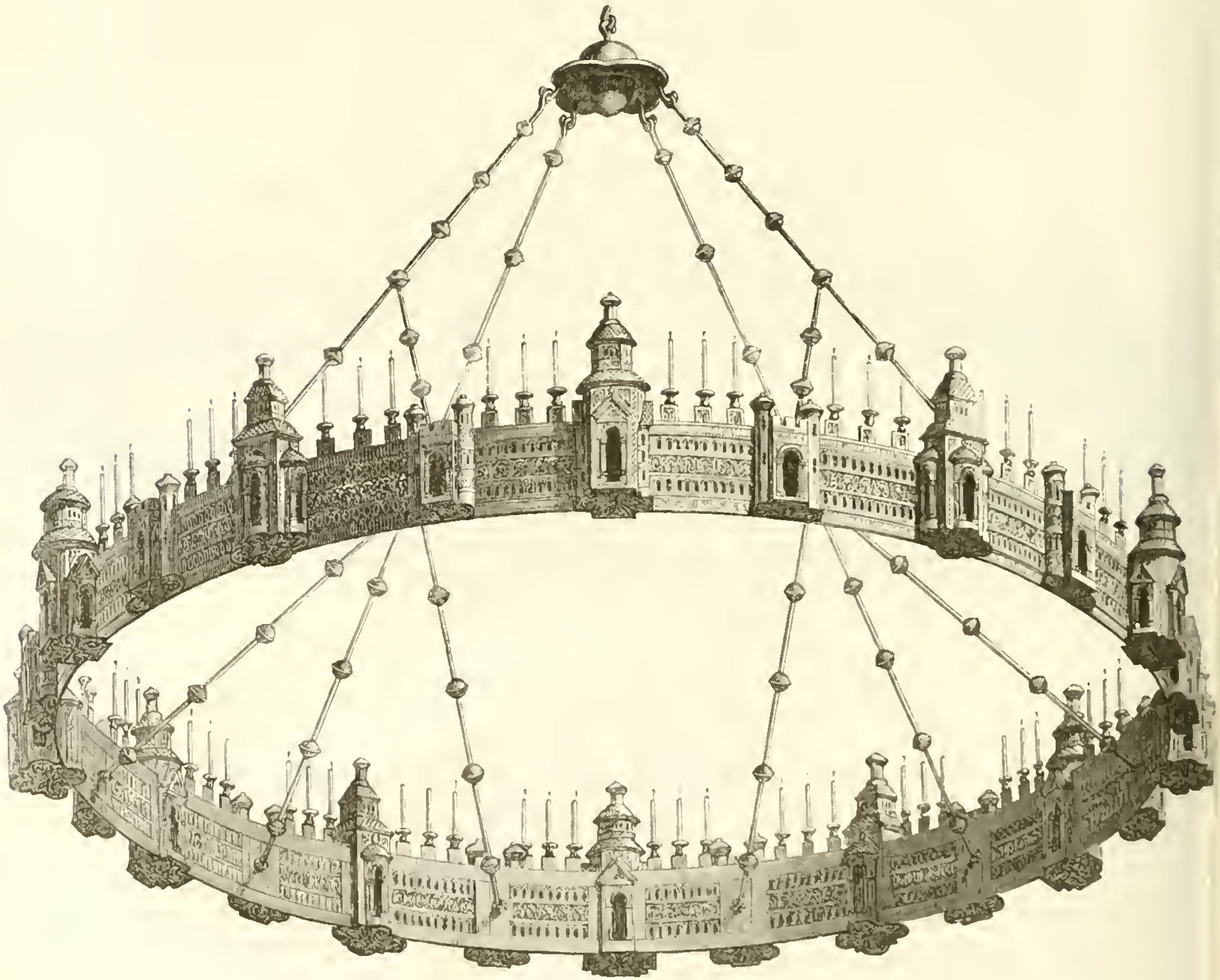


Fig. LV.

Lichterkrone des Bischofs Hezilo zu Hildesheim.

Seite 42—48 unserer auf Seite 115 in der Anmerkung citirten Monographie unter Beigabe von Grundriss und Detailabbildungen besprochen haben, in den Stürmen der beiden letzten Jahrhunderte einen grossen Theil ihres ornamentalen und figuralen Schmuckes eingebüsst. Bei einer hoffentlich bald eintretenden gründlichen und stylstrengen Wiederherstellung, vorgenommen von kundiger Meisterhand, liessen sich indessen die getriebenen Statuetten dieser Lichterkrone leicht ergänzen, zumal die Namen jener Bildwerke in Grossbuchstaben noch sämmtlich erhalten sind, die als *opera malleata* die Thürmchen derselben zierten. In der äussern Umrandung der Krone des Bischofs Hezilo liest man heute noch eine eingravirte Inschrift, deren Inhalt viele verwandtschaftliche Anklänge an die Inschriften der Aachener und Comburger Lichterkronen durchblicken lässt: sie lautet, interpungirt von K—r.:

Urbs est sublimis, miris fabricata figuris,
Undique perfecta, fidei compagine juncta,
Cujus vestibulo vetus et novus excubat ordo.
Germine virtutum quae mire surgit in altum,
Floribus hic vivis animarum curia lucis
Ante Dei faciem divinum spirat odorem.
Auctores operis toga vestit candida pacis.
Hos pater et verbum cives et spiritus horum
Unus et ipse regit, qui, quot sunt, ipse creavit.
In virtute sua solis sol lucet in illa;
Mystica discernit, tenet, aspicit, omnia novit,
Et solium regni cordis locat in penetrali.

Auf der untern Hälfte der Bandstreifen liest man als Fortsetzung und Schluss:

Mater justitiae, via vitae, gratia culpae,
Da Pater aeterne, Patris unice, Spiritus alme:
Hezilo pars oneris per te quoque pars sit honoris.
Et spes atque fides et amoris ut actio perpes
Hunc regat; ad speciem det pacis visio pacem:
Ut prudens, fortis, justus, moderamine mitis,
Sed mundus corde, sanctus re, justus in ore.
Hic serat atque metat, quod lucis in horrea cedat.
Consumens ignis consumat et omnia carnis,
Ne careat patria, via labilis urgeat ista.
Istius ornatus, pia virgo, suscipe munus,
Fiat odor sponso super omnia balsama Christo.

Am Schlusse der vorstehenden Andeutungen über die heute noch vorfindlichen Parallelen zu der Aachener Lichterkrone sei hier noch schliesslich hinzugefügt, dass die Gothik die Idee der romanischen Kronleuchter ebenfalls verwerthete. Die-

selben stellen jedoch meistens in Schmiedeeisen mit reicher Polychromirung ausgeführt, nicht als einfache Kronreifen die *urbs coelestis Jerusalem* dar, sondern sie veranschaulichen, meistens in drei Ringen übereinander geordnet, die dreifache päpstliche Krone.

Reliquienschrein der allerseligsten Jungfrau,

enthaltend die vier „grossen" Reliquien. XIII. Jahrhundert.

Grösste Höhe 36", 5''' — 0,952 M. Länge 70", 4''' — 1,839 M. Breite 20", 8''' — 0,54 M.

Abbildung unter Fig. LVI.

Nachdem die Stürme der modernen Revolutionen das christliche Abendland um so viele Meisterwerke kirchlicher Goldschmiedekunst ärmer gemacht haben, sieht man sich heute vergeblich nach einem Reliquienschreine um, welcher eine solche Vollendung der Formen zeigt und sich dazu noch so vortrefflich erhalten hat, wie der Reliquienschrein Unserer Lieben Frau zu Aachen. Diesen Namen führt unser Reliquiar seit den Tagen des Mittelalters bis zur Stunde desswegen, weil in diesem kostbaren *armarium*, gleichsam wie in einer Gewandtruhe, das Linnenzeug der allerseligsten Jungfrau, wie ein alter Schriftsteller es sinnig bezeichnet, nämlich die unten näher bezeichneten »grossen« Reliquien aufbewahrt werden. Als glückliche Fügung ist es zu betrachten, dass unsere *arca* nicht einmal auf der Flucht beim Ausbruch der französischen Revolution erhebliche Beschädigungen erlitten, sondern in allen ihren wesentlichen Haupttheilen noch jenes grossartige Stylgepräge bis in ihre kleinsten Einzelheiten sich bewahrt hat, wodurch dieselbe schon in den Tagen des Mittelalters unter den vielen gleichartigen Schreinen sich so vortheilhaft auszeichnete. Aehnlich wie der prachtvolle Schrein der h. drei Könige in Köln, mit welchem der vorliegende Reliquienkasten grosse Verwandtschaft der ornamentalen Einzelheiten zeigt, ist unser *scrinium*, abgebildet unter Figur LVI, durchaus architektonisch gehalten und in kleinerm Maasstabe gleichsam eine Nachbildung jener Mausoleen, wie sie das klassische Zeitalter meistens in reicher Entwickelung der Formen als grossartige Bauwerke entstehen sah. Im Grundriss und Aufbau stellt sich das oft besprochene Aachener Schreinwerk als Nachbildung einer Kirche dar mit schwach vorspringendem Transsept in der Mitte und mit geradlinigem Abschluss der Kopfflächen. Abweichend von dem Dreikönigenschrein in Köln bildet die hiesige *arca B. M. V.* einen einschiffigen Bau, der seiner ganzen Länge nach von einer Dachschräge überdeckt wird. Die Eintönigkeit der Langseiten wird dadurch angenehm unterbrochen, dass in der Mitte derselben auf jeder Seite ein Vorbau als Querschiff vorspringt, der die Bestimmung hat, unter einer Bogenlaube ein getriebenes Bildwerk in sitzender Stellung aufzunehmen und durch einen reich verzierten Giebel zu überschatten.

Bevor hier die einzelnen Theile des in Rede stehenden Schreines näher in Betracht gezogen werden sollen, möge es gestattet sein, über die leitende Idee, die dem Künstler bei Anordnung der vielen figürlichen Darstellungen vorschwebte, einige allgemeinere Andeutungen vorauszuschicken.

Die unter Figur LVI abgebildete *capsa* ist ursprünglich zu dem hervorragenden Zwecke, dem sie auch heute noch dient, angefertigt worden, um nämlich jene vier Reliquien aufzunehmen und zu verschliessen, die ihre Geschenkgabe an den Aachener Münsterschatz von den Tagen Karls des Gr. herleiten, und die seit langen Jahrhunderten in regelmässigen Zwischenräumen von 7 Jahren den Gläubigen unter grossen Feierlichkeiten von den verschiedenen Galerien des Münsters gezeigt werden. Zu diesen karolingischen Heiligthümern, bekannt unter dem Namen der »grossen Reliquien« sind folgende zu zählen: 1. Das Kleid der allerseligsten Jungfrau; 2. Die Windeln des Herrn; 3. Das Tuch des h. Johannes des Täufers; 4. Das Lendentuch, mit welchem der Heiland am Kreuze umgürtet war. Um nun den Aufbewahrungsort solcher kostbaren Pfänder, die mit der Person des Heilandes und seiner nächsten Umgebung in inniger Beziehung standen, würdig auszustatten, schmückte das Mittelalter die äusseren Flachseiten der in Rede stehenden Prachttruhe mit solchen Bildwerken aus, welche mit diesen ehrwürdigen Ueberbleibseln einen geschichtlichen Zusammenhang hatten. An der vorderen schmälern Kopfseite erblickt man daher als Ausgangspunkt, um welchen herum sich die übrigen bildlichen Darstellungen einheitlich gruppiren, den Heiland, nämlich die *majestas Domini*, wie er am Ende der Tage als vergeltender Richter wiederkehrt, mit erhobener Rechten nach lateinischem Ritus segnend, und in der Linken den *orbis terrarum* haltend, auf dessen Oberfläche heute das Kreuzchen fehlt. An dem entgegengesetzten Kopfende ersieht man in dem entsprechenden Giebelfelde auf reich verzierter Thronbank sitzend das getriebene Bildwerk des Papstes Leo III., unter dessen Pontifikat die hiesige Pfalzkapelle geweiht und die in dem Schreine eingeschlossenen Reliquien der Lieblingsstiftung des grossen Kaisers zur immerwährenden Aufbewahrung übergeben wurden. Ueber dem, mit dem Schmucke päpstlicher Gewänder bekleideten Bildwerke lies't man in der kleeblattbogigen Nische folgenden Vers in spätromanischen Grossbuchstaben:

ECCE LEO PAPA, CUJUS BENEDICTIO SACRA
TEMPLUM SACRAVIT, QUOD KAROLUS EDIFICAVIT.

Auf den breiten Flächen des vertieften Kleeblattbogens, unter welchem das sitzende Bild des Welterlösers thront, zeigt sich auf blauem Email in goldenen Majuskeln folgende Inschrift:

SOLUS AB ETERNO CREO CUNCTA, CREATA GUBERNO,
PONTUS, TERRA, POLUS MICHI SUBDITUR, HEC REGO SOLUS.

Unterhalb des reichverzierten *scabellum*, auf welchem die Füsse des Weltheilandes ruhen, erblickt man eine andere eingeschmelzte Inschrift mit folgendem Wortlaut:

SPES EGO LAPSORUM, PAX IUSTIS, PENA REORUM.

Auch die beiden stattlichen Ziergiebel an den Langseiten des Schreines entbehren des statuarischen Schmuckes nicht. Man erblickt nämlich auf der einen Langseite der kaum vortretenden Queranlage unter reich verziertem Kleeblattbogen das sitzende Bild der Himmelskönigin, welches gleich allen übrigen Figuren in vergoldetem Silberblech getrieben ist. Auch hier las man früher über dem Haupte der Madonna zwei leoninische Verse, deren Anfang und Schluss jedoch heute fehlen. Nur Bruchtheile dieser Inschrift haben sich in dem mittleren Kleeblattbogen erhalten und lauten dieselben im ersten Vers nach Käntzeler's und im zweiten nach Schervier's Ergänzung, die beide gewagt erscheinen:

(SOLLICITA MENTEM) GNATO PRECE CUNCTA REGENTEM,
UT REGAT ET SALVET NOS, (QUI SUPER) O(MN)IA PO(LLET).

Unter dem gegenüberliegenden Ziergiebel des ausladenden Transseptes ersieht man übereinstimmend mit unserer Abbildung unter Fig. LVI die trefflich gearbeitete Statuette des Stifters der abendländischen Kaisermonarchie, Karl den Grossen, den eine heute leider zum Theil verstümmelte Inschrift, in folgender Weise nach Schervier ergänzt, näher bezeichnet:

[1]) (KAROLUS HIC MAGNUS) MAGNI QUI REGNA GUBERNANS
MUNDI REX MERUIT SUPER OMNES MAGNUS HABERI.

Zu beiden Seiten dieser musterhaft getriebenen Bildwerke der Himmelskönigin und Karl's des Grossen erblickt man unter Nischen, die von je einem Spitzgiebel überragt werden, und zwar in vier Gruppen auf beiden Langseiten des Schreines vertheilt, die sitzenden Statuetten der zwölf Apostel, die nicht nur durch die gewöhnlichen Attribute, sondern auch durch eingeschmelzte Inschriften näher bezeichnet werden. Auch die oberen Bedachungsflächen werden durch den Schmuck getriebener figürlicher Darstellungen gehoben, und stellen sich hier die Hauptmomente aus dem Leben des Herrn und der allerseligsten Jungfrau dar. Diese Scenen werden in acht Gruppen von ebenso vielen kleeblattförmigen Bogen abgegrenzt, welche Gruppen als Basreliefs in Silber getrieben und stark vergoldet sind. Auf der einen Seite des Spitzdaches, die auf unserer Abbildung unter Fig. LVI ersichtlich ist, sind folgende Ereignisse aus dem Leben Jesu und Mariens zur Darstellung gebracht: Die Verkündigung, die Besuchung, die Geburt; ferner: ein Engel erscheint dem h. Joseph im Traume, die Engel, welche das Gloria in Excelsis singen, die Hirten auf dem Felde, die Anbetung der drei Weisen, und endlich die Aufopferung im Tempel. Auf der anderen Schräge der Bedachung geben sich ebenfalls durch Kleeblattbogen getrennt als halb erhaben getriebene Reliefs folgende Bildwerke zu erkennen: Die Taufe im Jordan, die Versuchung in der Wüste, das Abendmahl, die Gefangennahme des Herrn, die Geisselung, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die Grablegung und Salbung.

---

[1]) Statt hic Karolus, der Ergänzung von Schervier; wie oben salvet für solvet desselben. K—r.

Was nun diese 16 Basreliefs betrifft, welche die beiden Bedachungsflächen des vorliegenden Schreines bedecken, so dürften dieselben in ihrer ganzen Anlage und Stylisirung wohl als verwandte Parallelen zu jenen heute fehlenden Bedachungsreliefs erscheinen, welche, ebenfalls Scenen aus dem Leben des Heilandes zeigend, den Dreikönigenschrein ehemals zierten. Die Composition dieser scenerirten Darstellungen ist sehr lebendig und frisch gehalten, und sieht man denselben ein deutliches Streben an, mit dem überlieferten byzantinischen Formentypus zu brechen und neue Bildungen zu Tage zu fördern, die ein genaueres Studium der Individuen und der Natur bekunden. Von den heute noch erhaltenen getriebenen Reliefs, welche ähnliche Reliquiarien Cölns zieren, dürften die an dem Albinuskasten in der Marienkirche in der Schnurgasse die grösste Aehnlichkeit mit den vorliegenden aufzuweisen haben.

Als Ergänzung zu dem Vorhergehenden sei hier noch angeführt, dass die vier ebengedachten sitzenden Bildwerke eine Höhe von 15″—19″. 0,4—0,5 M. haben, wogegen die sitzenden Statuetten der Apostel bloss 11½″—12⅔″. 0,3—0,33 M. erreichen. Die figuralen Darstellungen auf den Flächen der Bedachung zeigen durchschnittlich eine Höhe von 5¼″—5¾″. 0,14—0,15 M.

Der ebengedachte reiche Schmuck von getriebenen sitzenden Figuren wird architektonisch von zierlichen Lauben, wie bereits schon angedeutet, aufs reichste eingefasst, und soll es im Folgenden versucht werden, die vielen ornamentalen Einzelheiten, wie sie sich an diesen constructiven Anlagen vorfinden, näher anzugeben.

Auf einer 1½″. — 0,04 M. hohen Basis als Grundlage, die abwechselnd mit reichen Filigran- und Emaileplättchen verziert ist, erhebt sich auf einem abgeflachten, schräg ansteigenden Rande eine zweite schmälere Unterlage als Sockel, die an den vier Ecken eben so viele freistehende Säulchen als Grundlage aufnimmt: auf diesen schlanken Säulchen mit ornamentalen Basen und Capitälen, die eine Höhe von 8″, 9‴. — 0,23 M. haben, baut sich an jeder Seitenfronte ein reich verzierter Kleeblattbogen auf, der eine grösste Spannung von 1′, 3‴. — 0,32 M. zeigt. Diese Kleeblattbogen, die sich nach Innen vertiefen und auf der tiefliegenden innern Fläche die oben angeführten emaillirten Legenden zeigen, sind auf der weit vorspringenden äussern Fläche abwechselnd mit reich gefassten Steinen verziert, welche von zierlichen Filigran-Arbeiten umgeben sind und sämmtlich à jour gearbeitet erscheinen. Den Abschluss dieser Nischen bildet ein darüber befindlicher Ziergiebel, dessen Flachtheile aus kleinen Plättchen von Filigran und Email sich zusammensetzen. Als reiche Kammbekrönung und Abschluss dieser Frontgiebel erblickt man äusserst gefällig ciselirte Laubornamente im spätromanischen Charakter, die alle frei durchbrochen sind. Auf der Spitze dieser Giebel endlich erhebt sich als Bekrönung derselben je ein reiches Ornament in Form eines *pomellum*, dessen obere kugelförmige Rundung mit filigranirten Verzierungen sehr reich ausgestattet ist; diese abschliessenden Knäufe haben einen grössten Durchmesser von 5″, 3‴. — 0,14 M. bei einer Höhe von 4″, 6‴. — 0,12 M. Auf der Kammbekrönung des Reliquienschreines erheben sich im Ganzen sieben solcher,

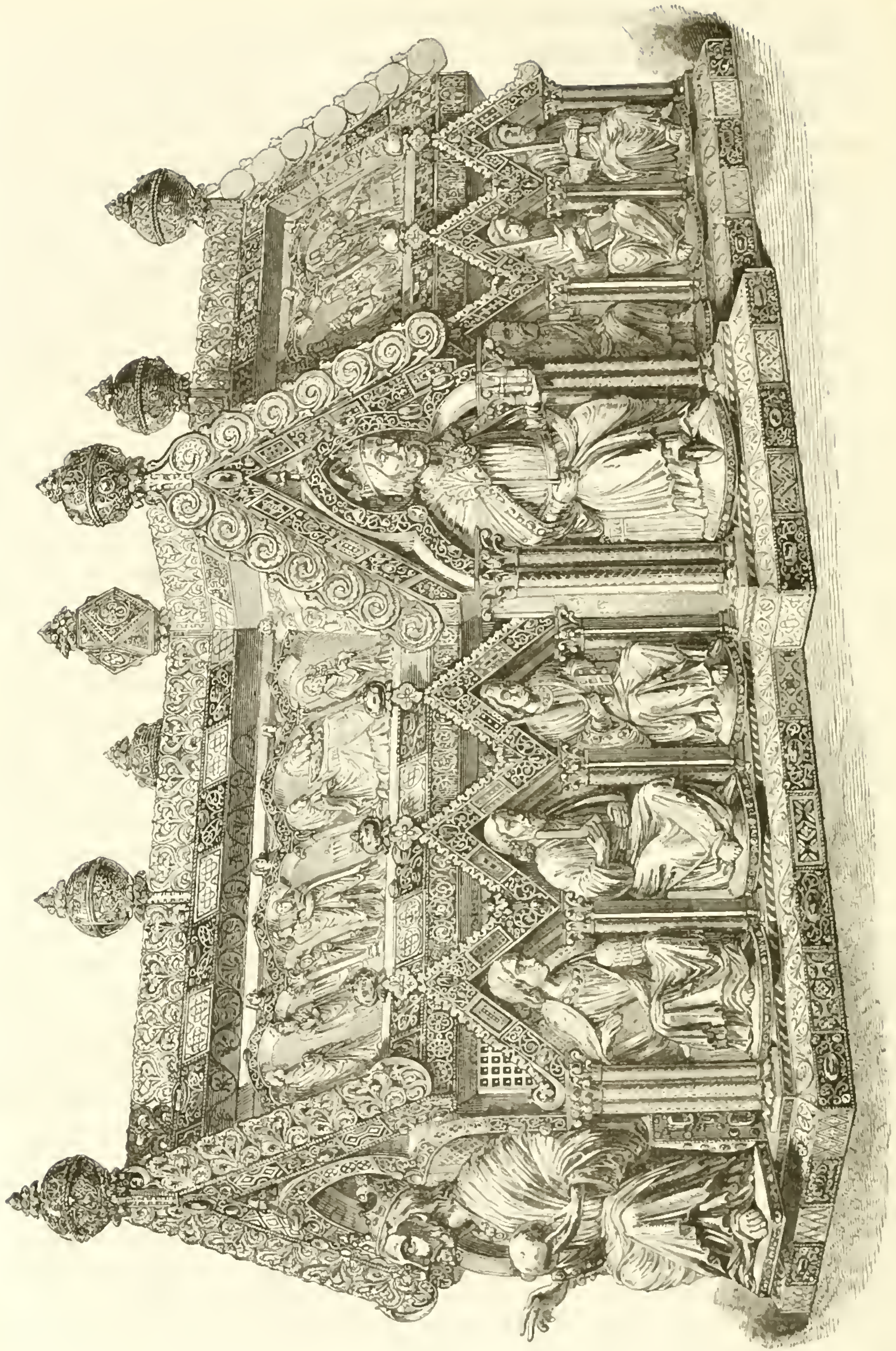


Fig. LVI.

kunstreich verzierten Pinienäpfel in Filigran, nämlich je einer auf den vier Frontons, ein grösserer auf dem mittleren Durchkreuzungspunkte und zwei andere je auf der Mitte der Dachfirste. Der grösste unter denselben ist derjenige auf dem mittlern Durchkreuzungspunkte, welcher auch reichere Ornamentationen und eine quadratische Abschrägung nach den vier Seiten zeigt, wohingegen die sechs übrigen als *globi* rund gestaltet sind.

Ein ähnlicher Ornamentenreichthum in den constructiven Theilen, wie wir denselben an dem schmälern Kopfende beschrieben haben, an der Stelle, wo unter reichgegliederter Bogenlaube die sitzende Statue des Salvators thront, entfaltet sich auch in derselben Pracht an dem gegenüberstehenden Kopftheile, sowie an den gleich hohen Frontgiebeln, unter denen an den Vorsprüngen des Querschiffes die zwei grössern Bildwerke der Himmelskönigin und Karl's des Grossen in Nischen angebracht sind.

Die kleineren Bildwerke der zwölf Apostel, die zu beiden Seiten des ausladenden Querschiffes in Gruppen von je drei die Flächen des Reliquienschreines beleben, thronen ebenfalls unter nischenförmigen Baldachinchen, von dreieckigen Giebeln überragt, die nicht einem entsprechenden Kleeblattbogen nach oben zum Abschluss dienen, sondern in Zickzackform sich über die gekuppelten Säulchen erheben, die zu drei und drei freistehend diese Ziergiebel zu stützen scheinen. Zugleich hat der Goldschmied, um die Monotonie der durchgehenden geraden Linien der Bedachung angenehm zu unterbrechen, diese über den Häuptern der Apostelstatuetten befindlichen Ziergiebel in den Bedachungsabschluss hineinragen lassen. Die Spitze derselben wird von je einem *pomellum* bekrönt, welches nicht filigranirt, sondern glatt gehalten ist. Die äussern Flächen dieser ornamentalen Giebel werden gleichfalls durch kostbare Filigranarbeiten und emaillirte Schildchen auf's reichste verziert und gehoben.

In gleicher Weise, wie durch kunstreiche architektonische Umfassungen die Langseiten der vorliegenden unübertrefflichen *arca* ausgestattet sind, erhalten auch die oberen Bedachungsflächen der einfassenden Umrandungen an den eben beschriebenen, in vergoldetem Silberblech getriebenen Darstellungen eine passende Verzierung; es erheben sich nämlich zur Ausfüllung dieser Bedachung auf einem reich verzierten Abschluss- und Einfassungsrand, der nach vier Seiten hin ziemlich stark ausladet, auf jedem Theile der vier Bedachungsflächen je vier Kleeblattbogen, die ziemlich stark vorspringen und von je zwei Säulchen getragen werden. Diese spätromanischen Kleeblattbogen, auf ihrer Fläche 9‴. — 0.02 m. breit, sind von einem reichen, durchsichtigen Schmuck von Filigran bedeckt, in welchem nach gleichen Zwischenräumen kunstvoll gefasste Edelsteine durch den Glanz ihrer Farben sich vortheilhaft auszeichnen. An der Stelle, wo diese Bogenlauben sich auf die gedoppelten Säulchen stützen, erblickt man als Zwickelfüllungen kleinere geflügelte Halbfiguren, welche, ähnlich, wie an den gleich entsprechenden Stellen des Dreikönigenschreines zu Cöln, vielleicht allegorische Darstellungen der

verschiedenen christlichen Tugenden sein dürften. Die getriebenen Bildwerke der Bedachung des Schreines mit ihren entsprechenden Bogenstellungen werden durch eine schmale, emaillirte, quadratische Umrandung abgefasst, die tiefliegend angebracht ist.

Ueber diesem vertieft liegenden Rande erhebt sich, stark vorspringend, ein 2", 8"'. — 0,07 M. breiter Abfassungsrand, der auf seinem innern, schräg ansteigenden Theile mit einem geprägten vergoldeten Silberblech belegt ist. Diese in Quadrate geordneten, geprägten Laubornamente in spätromanischem Style kommen genau in derselben Weise an dem entsprechenden Theile des Dreikönigenschreines vor.

Betrachtet man näher den reichen Schmuck, mit welchem die äusseren breiten Einfassungsränder der Bedachung, der vielen Ziergiebel und des untern breiten Fussrandes ausgestattet sind, so macht sich hier ein dreifaches Ornament geltend; vor Allem imponirt jedoch eine Zahl von zierlich gefassten Edelsteinen, die sämmtlich als *cabochons* ohne Facetten glatt geschliffen sind. Nach einer genauen Zählung sollen sich mit Einschluss der Gemmen und Cameen an dem vorliegenden Schreine über 600 Edelsteine vorfinden. Dieselben gehören, wie an den meisten grösseren Reliquiarien dieser Art, der Gattung der Saphire, Smaragden, Rubinen, Topasen, Amethisten an, und findet man auch einzelne altklassische Gemmen und Cameen darunter. Als zweite reiche Ornamentation sind diese Einfassungsränder mit grösseren Filigranplatten in der Länge von 3", 5"'. — 0,09 M. und in der Breite von 1", 6"'. — 0,04 M. so belegt, dass sie immer mit einer eingeschmelzten vielfarbigen Platte von derselben Ausdehnung abwechseln. Wie wir schon früher andeuteten, sind diese filigranirten Belegplättchen ähnlich, wie die meisten Filigranarbeiten am Cölner Prachtschrein, erhaben und frei aufliegend, so gearbeitet, dass man die glänzende, goldschimmernde Unterlage deutlich erkennen kann. Auf jeder Filigranplatte erblickt man in filigranirten Einfassungen je 3 oder 5 Edelsteine, die jedesmal in der Farbe abwechseln. Besonders reich gestalten sich in vielfarbigem Schmelz die vielen aufliegenden Platten, mit welchen die äussern Abfassungsränder des vorliegenden Reliquiariums bedeckt sind. Dieselben sind in ihrer Musterung durchweg ganz ähnlich, zuweilen sogar identisch mit den gleichgrossen emaillirten Plättchen am Cölner Domschrein. Auch das haben die Emails an der *arca B. M. V.* mit denen am Cölner Seitenstück gemein, dass sie hinsichtlich ihrer technischen Anfertigung weder als *émaux champlevés* noch als *émaux cloisonnés* zu bezeichnen sind, indem die Technik dieser beiden Schmelzarbeiten sich zugleich an einem und demselben Plättchen angewandt findet. Es hat nämlich der Emailleur einzelne Parthieen der Unterlagen stehen lassen und mit der Feile jene Vertiefungen ausgestochen, in welche er seine verschiedenen Farbschmelze einlassen wollte. In diesen ausgegrabenen vertieften Flächen hat er alsdann durch dünne Goldwändchen jene Ornamente in Weise von kleineren Zellen hergestellt und aufgelöthet, vermittelst deren er einen anderen farbigen Schmelz innerhalb eines dunkleren Emails von verschiedener Farbe einfügen und einlassen konnte.

Auf diese Weise sind sowohl sämmtliche Emails technisch angefertigt, welche die äussern Ränder des vorliegenden Prachtschreins beleben, als auch jene zierlichen Rundmedaillons im grössten Durchmesser von 1", 1"'. — 0,03 M. die an den breiten, filigranirten Abfassungsrändern der Bedachung in den schönsten Mustern angebracht sind. Auch die rundbogigen *nimbi* hinter den sitzenden Apostelstatuen im grössten Durchmesser von 3". — 0,08 M. sind mit solchen schönen und kunstreichen Emailarbeiten verziert. Die Säulchen jedoch mit zierlichen Knospen- und Laubkapitälen, wie sie schon der späten Uebergangszeit angehören, sind auffallender Weise nicht mit emaillirten Ornamenten verziert, wie das am Dreikönigenschrein durchgehends der Fall ist, sondern es sind dieselben als kleine Röhren aus Silberblech gestaltet, die ein immer wiederkehrendes quadratisches Muster mit darin befindlichem Kreuze zeigen.

Ganz besonders wird die Aufmerksamkeit des Beschauers durch die prachtvollen, grossartigen Laubornamente gefesselt, womit die Bekrönungen sowohl auf den vier Giebeln als auch auf der Firste des Schreines herrlich verziert sind. Diese schön stylisirten, in Silber gegossenen und ciselirten Bekrönungen legen beredtes Zeugniss ab für die langgeübte Kunstfertigkeit eines Goldarbeiters, der es im Ciseliren und Stechen zu grosser Vollendung gebracht hatte.

Betrachtet man aufmerksamen Blickes die vielen getriebenen Bildwerke, sowohl die unter den Nischen sitzenden Apostelstatuen, wie auch die als Basreliefs getriebenen Scenen aus dem Leben des Heilandes, welche die obern Flächen schmücken, so weiss man kaum, ob man jenen frei getriebenen sitzenden Figuren. oder den scenirten Basreliefs den Vorzug geben soll. Uns will es scheinen. dass in Hinsicht der Composition sowohl als der technischen Ausführung die getriebenen, sitzenden Bildwerke der Apostel den Basreliefs vorzuziehen seien; namentlich sind die Köpfe dieser Statuen mit grosser Meisterschaft getrieben und äusserst charakteristisch gehalten. Wir glauben nicht zu viel zu behaupten, wenn wir der Kopfbildung in edlen. männlich ernsten Zügen fast jenen charakteristischen Köpfen gegenüber den Vorrang einräumen, die am Cölner Domschrein an denselben Bildern der Apostel ersichtlich sind.

Sowohl der strenge Ernst, der in diesen Zügen herrscht, als auch der zart stylisirte Haar- und Bartwuchs, nicht weniger die schöne Draperie der Gewänder mit gehäuften Faltenbrüchen, die parallel nebeneinander laufen, insbesondere aber die kurzen, gedrungenen Gestalten lassen mit grosser Sicherheit den nicht gewagten Schluss ziehen, dass die vielen getriebenen Bildwerke an dem vorliegenden Schrein, die hinsichtlich der Composition und Ausführung die engste Verwandtschaft untereinander zeigen, derselben Schule ihre Entstehung verdanken. aus welcher auch die sitzenden, fast gleich grossen Apostelstatuen an dem Schrein der h. drei Könige zu Cöln hervorgegangen sind.

Wir glauben der Wahrheit nahe zu kommen, wenn wir hier die Vermuthung aussprechen. dass unser Prachtschrein wahrscheinlich von den *opifices* jener Schule

ausgeführt worden ist, welcher auch einige Jahrzehnte früher der Karlsschrein und die Lichterkrone Friedrichs Barbarossa, Entstehung zu danken hatten. Im Hinblicke auf den auf Seite 127, Anm. 2 angeführten Wortlaut eines alten Sterberegisters des hiesigen Münsters, wodurch erhellt, dass der im Vorhergehenden beschriebene Kronleuchter von dem Aachener Meister Wibert angefertigt worden ist, liesse sich auch mit Fug annehmen, dass aus derselben Schule das *feretrum Caroli Magni*, von dem es ja ausdrücklich heisst »*quod fecerunt Aquenses*« in den letzten Jahrzehnten des XII. Jahrhunderts hervorgegangen ist. Blühte nun in der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts in hiesiger Stadt eine Schule für Anfertigung metallischer kirchlicher Geräthe, deren bedeutendsten Meister das *obituarium* mit dem Namen Wibert bezeichnet: rühren ferner von diesem Wibert und seinen unmittelbaren Nachfolgern nicht nur der hiesige Kronleuchter, sondern unserer Vermuthung nach auch der Karlsschrein her: so liegt die Annahme nahe, dass in den ersten Jahrzehnten des XIII. Jahrhunderts, vielleicht sogar von den Nachkommen Wiberts oder seiner Schule, jenes Meisterwerk der Goldschmiedekunst in den Mauern Aachens Entstehung gefunden habe, welches als *arca B. M. V.* zur Aufbewahrung der vier grossen Reliquien für alle Zukunft die Aufmerksamkeit und Bewunderung der Kenner und Freunde kirchlicher Kunst auf sich ziehen wird.

Ein sorgfältiger Vergleich unseres Reliquienschreines mit jenen *tumbae*, in welchen im Dome zu Cöln die Reliquien der h. drei Könige und in der ehemaligen Abteikirche zu Stablo die irdischen Ueberreste des h. Remaclus aufbewahrt werden, ergibt sofort, dass die *arca B. M. V.* im hiesigen Münster mit diesen beiden formverwandten Seitenstücken zu Stablo und Cöln ohne allen Widerspruch aus einer und derselben Zeitperiode herrührt, die unstreitig, als Blüthezeit der kirchlichen Goldschmiedekunst, jene interessante Epoche kennzeichnet, die man heute allgemein als Uebergangszeit von den romanischen Formen in die gothischen näher zu bezeichnen gewohnt ist. Da es nun feststeht, dass die *tumba trium magorum* im Cölner Dom in der Regierungszeit des Kaisers Otto IV. (1198–1212) bereits in der Entstehung begriffen war, dessen Standbild, gleichsam als vierter zu den drei Königen, an der Vorderseite des Schreines ersichtlich ist, und dass dieses Meisterwerk religiöser Goldschmiedekunst unserer Vermuthung nach erst im dritten Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts anzusetzen ist; da ferner aus einer Stelle des *codex diplomaticus*, mitgetheilt von Quix,[1]) erhellt, dass die *capsa B. M. V.* noch im Jahre 1220 in Ausführung begriffen war, so nehmen wir in Betracht der augenfälligen Formverwandtschaft und grossen Aehnlichkeit der Details ohne Bedenken an, dass ebenfalls in

[1]) Die betreffende Stelle findet sich in dem Werke von Quix: Geschichte der Stadt Aachen. II. Cod. diplom. pag. 95 und lautet dieselbe, nach Lacomblet ergänzt: statuimus, ut ad instaurationem predictorum — fenestrarum etc. — ecclesia memorata quartam partem oblationum trunci ante Paravisum locati, quamdiu capsa ad laudem Bte. Virginis fabricatur, percipiat, qua perfecta medietas preposito, reliqua vero medietas ecclesiae cedat ex integro . . . Datum Frankenfort An. Dom. 1220, 13. Kal. Januarii.

den dreissiger Jahren des XIII. Jahrhunderts unser Reliquienschrein von Aachener Künstlern Entstehung gefunden habe, die der niederdeutschen oder rheinischen Confraternität der Goldschmiede beizuzählen sind.

Schliesslich möge hier noch eine Frage Erledigung finden, die auch in der Folge zu ferneren Untersuchungen Veranlassung geben wird. Welchen Ehrenplatz nahm der eben beschriebene Reliquienschrein, der die vier karolingischen Heiligthümer enthält, unmittelbar nach der Zeit seiner Entstehung ein?

Bei Beschreibung des Karlsschreines haben wir auf Seite 108 dieses Werkes die Vermuthung ausgesprochen, dass derselbe ehemals hinter dem Hochaltar der Muttergottes in der primitiven karolingischen Choranlage eine solche Aufstellung gefunden habe, dass er von allen Gläubigen an hohen Kirchenfesten gesehen werden konnte. Dank den gründlichen Nachforschungen jedoch, die P. Käntzeler[1]) in

[1]) Herr Käntzeler war so freundlich, das Resultat seiner neuesten Forschungen hinsichtlich der Aufstellung des Karlsschreines uns mitzutheilen, das wir hier unverkürzt folgen lassen.

»In Bezug auf den Standort des Karlsschreins im karolingischen Chore bin ich anderer Meinung und behaupte, derselbe habe *mitten* im alten Chore gestanden. Ich kann dies folgendermassen beweisen: das Necrologium der Münsterkirche besagt, und zwar ad marginem geschrieben, Otto III. läge begraben unter dem Karlsschreine (sub feretro Sti Karoli jacet sepultus Otto III. p. 5 in der Note). Otto ist aber, wie in der Lebensgeschichte des Lehrers Otto's, des h. Bernward, von dessen Schüler Taugmar zu lesen ist, *mitten* im Chore beigesetzt worden: Corpus piissimi domini Aquis portabant: susceptumque est sancta die palmarum festivo obsequio totius regni cunctisque principibus praecipuo affectu ad exequias famulantibus, sepultusque est in *medio choro* (Thangmari vita Bernwardi cap. 37 in Pertz script. IV. p. 775.) Dasselbe sagt auch Lambert von Deutz im Leben des h. Heribert bei den Bollandisten zum 16. Marz p. 470. Zwar steht hier nur »in choro S. Mariä«, die Mitte des Chors und zwar *vor* dem Marienaltar muss aber verstanden werden, wenn die Urkunde vom J. 1331 bei Quix »Münsterkirche« S. 121 verständlich sein soll, wo es heisst von der Stiftung einer Kerze am Karlsschreine: dass »sie zu stellen sei *hinter* den Todtenschrein oder die Lade des seligen Karl im Chore der ruhmreichen jungfräulichen Mutter, *in der Richtung nach* dem Hochaltar derselbigen preiswürdigen Jungfrau: candelam . . . ponendam *retro* feretrum sive capsam bti Karoli iu choro bte M. V. gloriose *versus* altare summum ejusdem virginis gloriose. Eine andere Stellung des Schreines, als die obige, ist sonach nicht erdenklich. Der Stand kann aber dort lange gewesen sein, weil in der Folgezeit der nicht sehr viel jüngere Marienschrein die Stelle hinter dem Altare einnahm, wogegen dem Karlsschreine dieselbe Stellung in dem neuen gothischen Chore werden sollte, in dessen Mitte denn auch die Reste des Kaisers Otto versetzt wurden. Am bestimmtesten spricht à Beeck S. 22 seines Aquisgranum, Otto's Leichnam sei *vor* dem Altare der h. Maria im Chore begraben worden, wo auch Bischof Notger, sein Vormund, 28 Canonici gestiftet habe: Corpus ejus Aquisgrani *ante* altare sanctae Mariae in choro conditum est, ubi et ipse Dominus Notgerus, tutor ejus, viginti octo Canonicos . . . constituit. Und über diesem Grabe, sagt das Necrolog, stehe der Karlsschrein, *was zu beweisen war.* Fragen wir, wie es gekommen, dass die sonst gewöhnliche, demnach auch vom Verfasser dieses Werkes angenommene Aufstellung hinter dem Altare im karolingischen Chore nicht beliebt worden, so mag die Ursache in dem schon intendirten grossern und wichtigern Marienschreine zu suchen sein. Auch dürfte man Scheu getragen haben, den von dem illegitimen Pabste, Paschalis III., Seliggesprochenen, alsogleich auf den Altar zu stellen; erst in der Folgezeit, beinahe zwei Jahrhunderte

jüngsten Tagen über diesen interessanten Fragepunkt angestellt hat, sind wir heute in der Lage, auf diese authentischen Angaben gestützt, in der Anmerkung Nr. 1 auf S. 141 den Nachweis folgen zu lassen, dass der Karlsschrein nicht als Altaraufsatz über der *mensa*, wie wir angenommen haben, sondern unmittelbar vor dem Hauptaltar der Muttergottes eine hervorragende Stelle gefunden habe.

Was nun die Aufstellung des Reliquienschreines Unserer Lieben Frau betrifft, den wir in kurzen Zügen in Vorstehendem beschrieben haben, so möchte es in Uebereinstimmung mit lokalen Ueberlieferungen keinem Zweifel unterliegen, dass derselbe über der Lichterbank jenes Hoch- und Krönungsaltars, welcher, wie auch der Reliquienschrein selbst, der Allerseligsten Jungfrau gewidmet war, eine würdige und zweckmässige Aufstellung gefunden habe. Hinsichtlich der Art und Weise, wie gleichsam als *retable* unser Schrein den Hochaltar zierte, ist die Frage die, ob die *capsa Bte. Virginis* der Länge nach so aufgestellt war, dass die ganze unter Fig. LVI wiedergegebene Langseite ersichtlich oder aber in der Weise, dass nur der schmale Kopftheil den Gläubigen zugekehrt war. Nach der Analogie zweier Cölner Altäre des XIII. Jahrhunderts in St. Severin und St. Ursula zu urtheilen, könnte die Annahme gerechtfertigt erscheinen, dass die Aufstellung unserer *capsa* eine solche war, dass nur der Kopftheil gesehen wurde, wenn die verhüllende Einfassung entfernt wurde.

Reliquienschrein in Elfenbein,

enthaltend die Gebeine des heiligen Bischofs Speus.

Grösste Länge 1′ 7″ 8‴ — 0,516 M. Höhe 1′ 1″ — 0,339 M. Grösste Breite 11″ 8‴ — 0,305 M.

Abbildung unter Figur LVII.

In den Kunst- und Reliquienschätzen von Stifts- und Kathedralkirchen werden heute noch in grosser Zahl Reliquienschreine, aus Elfenbeintafeln zusammengesetzt, aufbewahrt, die theils flach gehalten, theils in Reliefs geschnitzt, verschiedenartige Gestaltung haben; dieselben führen in alten Schatzverzeichnissen häufig die Bezeichnung: *scriniola eburnea*, *feretra* oder *capsellae eburneae*. Auch der in Rede stehende Schrein in Elfenbein, der die Gebeine des h. Bischofs Speus und anderer Heiligen birgt, wird der eingravirten Inschrift zufolge als *capsa* bezeichnet, obschon er seiner Grösse wegen als tragbarer Reliquienkasten eher zu den *feretra* zu zählen ist. Im Gegensatze zu den an Ausdehnung fast gleichen Reliquienschreinen mit halb

später — Einweihung des gothischen Chors 1413 — als die Particular-Verehrung des grossen und um die Kirche hochverdienten Kaisers durch die stillschweigende Zulassung der rechtsmässigen Inhaber des Stuhles Petri Berechtigung erhalten, scheint man nicht Anstand genommen zu haben, die Gebeine Karls — wie à Beeck u. A. sagen, mit denen anderer Heiligen — auf den Choraltar zu stellen, wo sie fast bis zum Beginne dieses Jahrhunderts geblieben sind.« K

erhaben gearbeiteten figürlichen Darstellungen im Dome zu Gratz in Steiermark, bietet die unter Fig. LVII in einem Sechstel der natürlichen Grösse abgebildete *capsa* nicht nur auf den vier Flächen glatte Elfenbeinplatten dar, sondern auch die obere Platte des Deckels ist aus zwei dünnen Elfenbeinplatten ohne alle eingegrabenen oder erhaben gearbeiteten Ornamente glatt und einfach gehalten.



Fig. LVII.

Nichtsdestoweniger imponirt das vorliegende Schreinwerk durch seine zierliche, gut proportionirte Form und durch die eingravirten kupfer-vergoldeten Platten, welche nach den vier Seiten gleichmässig den untern Sockel, ebenso den oberen Deckel des St. Speus-Kastens umgeben und verzieren. Von besonders guter Wirkung ist namentlich das in halb erhabener Arbeit getriebene Ornament, das, aus der Pflanzen- und Thierwelt als in einander verschlungene Arabeske entlehnt, den Ausgang der Romanischen Stylepoche und den leisen Uebergang zu der Gothik deutlich durchblicken lässt. Dasselbe verziert nach vier Seiten die Hohlkehle, die den Uebergang von den aufrecht steigenden Seiten des Kastens zu dem oberen Deckel desselben bildet. Die eingravirten Metallstreifen, die den oberen Rand des Deckels umfassen, zeigen, vom quadratischen Bandstreifen umgeben, eine früh-gothische, oft vorkommende Verzierung, die in glatter Gravirung auf punktirtem Grunde eine oft vorkommende Kreuzesform erkennen lässt. Auf der einen Kopf- und Schmalseite des Schreines, und zwar an dem oberen Deckverschlusse desselben, lies't man in spätromanischen Majuskelschriften, welche für die Entstehung des Schreinwerkes gegen Beginn des XIII. Jahrhunderts kennzeichnend sind, folgende Inschrift:

IN ISTA CAPSA CONTINENTUR RELIQUIAE ET OSSA SANCTI SPEI EPISCOPI ET CONFESSORIS CUM CETERIS ALIIS RELIQUIIS.

Wir hatten Gelegenheit, in verschiedenen Kunstschätzen und Sakristeien ähnliche Elfenbeinschreine, wenn auch in kleinerem Umfange, näher in Augenschein zu nehmen, deren Flächen mit eingravirten, oder in Gold und Farben aufgemalten Verzierungen, der Pflanzen- und Thierwelt entlehnt, belebt waren; eine genaue Untersuchung hat indessen ergeben, dass an dem vorliegenden St. Speus-Schrein solche Bemalungen und Vergoldungen niemals vorhanden waren, sondern dass sämmtliche Flachtheile desselben mit dünnen Elfenbeinplatten ohne alle Bemalung belegt waren.

Brustkreuz in vergoldetem Silber,

einen Theil vom heiligen Kreuze enthaltend. XII. Jahrhundert.

Längebalken 3" 2''' — 0,081 M. Querbalken 2" 5''' — 0,064 M.

Abbildungen unter Figur LVIII, LIX u. LX.

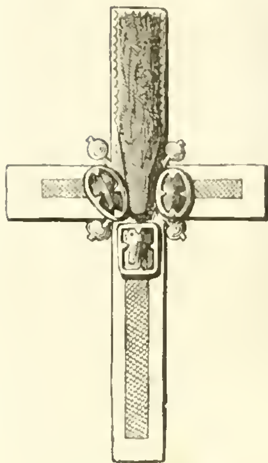


Fig. LVIII

Bekanntlich wurde die Leiche des Stifters des abendländischen Kaiserthums in das Grabgewölbe zu Aachen im vollständigen Kaiserlichen Ornat und unter Anderm auch mit einer Partikel vom heiligen Kreuz, auf der Brust befestigt, im Jahre 814 feierlich beigesetzt. Eine ehrwürdige Ueberlieferung, in Verbindung mit den Zeugnissen des Mönchs von Angoulème und dem Bericht Diethmars, könnten wohl als Belege betrachtet werden, dass die hier abgebildete Reliquie jenes authentische Ueberbleibsel vom Kreuzesstamme sei, das bei Eröffnung des Karolingischen Grabgewölbes unter Otto III. im Jahre 1000 in dem auf der Brust des Kaisers gefundenen Kreuze enthalten gewesen. Für die Aechtheit der unter Figur LVIII abgebildeten Karolingischen Reliquie spricht ferner der technische Umstand, dass die eigentliche Kreuzpartikel eine besondere, allem Ansehen nach ältere Fassung hat, die später mit dem kleinen einfachen Kreuz zusammengefügt worden ist, worauf das Ganze in eine grössere Kreuzkapsel, abgebildet unter Figur LIX, eingelegt wurde. Die eigentliche Reliquie vom heiligen Kreuz, von dunkelbrauner Farbe, ist 1". — 0,027 m. lang, an ihrem obern Ende kaum 3'''. — 0,08 m. breit und wird nach unten bedeutend schmäler. Sie ist so gefasst, dass nur die Vorderfläche und das zugespitzte Ende sichtbar sind. Die drei Ränder der Einfassung sind einfach und scharf gezahnt; am obern Rande, der mit den Seiteneinfassungen nicht zusammengelöthet, sondern technisch sehr unvollkommen nur eben umgebogen ist, findet sich eine kleine runde Oeffnung, welche aller Wahrscheinlichkeit nach die ursprüngliche Be-

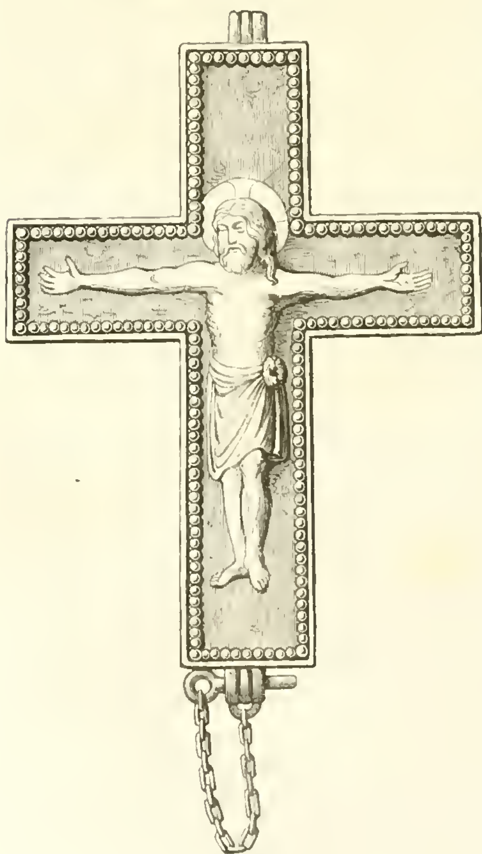


Fig. LIX.

festigungsstelle ist, während gegenwärtig die Reliquie an ihrem spitzen Ende derart mit dem kleinen Metallkreuz zusammengelöthet erscheint, dass sie noch mit einem kleinen Stück aus der alten Fassung heraus- und auf die neue hinüberragt. Da der an dem kleinen Metallkreuz befestigte Ueberrest des heiligen Kreuzes beweglich in einer grösseren verschliessbaren Kapsel aufbewahrt wird, welche in der beifolgenden Abbildung unter Fig. LIX in natürlicher Grösse veranschaulicht wird, so ist von einigen Schriftstellern irrthümlich auch dieses Reliquiar in Form eines verschliessbaren *encolpium* in die Tage Karls des Grossen versetzt worden. Die Composition dieses Pectoralkreuzes, die Auffassung des Gekreuzigten in halb erhaben getriebener Arbeit, das Fehlen des Fussbrettes, am meisten aber das zierliche spätromanische Laubornament, welches in energischer Gravirung die Rückseite der Kreuzkapsel belebt, sind hinlängliche Belege, dass dieselbe nicht früher als in den ersten Jahrzehnten des XIII. Jahrhunderts angefertigt worden ist. Die Anfertigung dieses *phylacterium* darf daher mit aller Wahrscheinlichkeit in die Zeit versetzt werden, wo die ehrwürdigen Ueberreste des grossen christlichen Helden Karl durch Friedrich Barbarossa erhoben und durch Friedrich II. in einen besonderen Reliquienschrein übertragen worden sind. Jedenfalls aber sprechen die verschiedenen Einfassungsweisen der Reliquie sowohl für das hohe Ansehen, in welchem dieselbe stand, wie für das die Einfassungsformen überragende Alter derselben.

In Betreff der Kreuzkapsel erwähnen wir noch, dass dieselbe auf den zwölf Flächen ihres Randes eine Inschrift in lateinischen Majuskeln trägt, in folgenden Abtheilungen:

ECCE . CRUCEM | DNI . FV | GITE | PARTE | S . AVE | R S | E . VIC |
IT | LEO. | DE . T | RIBV | VDA . | RADIX DAV | I D |
Sehet das Kreuz des Herrn, fliehet feindliche Mächte, gesiegt hat der Löwe
vom Stamme Juda, die Wurzel David.

Noch findet sich heute im Schatze des hiesigen Münsters eine ziemlich grosse Partikel des h. Kreuzes vor, die von einem ovalen geschnittenen Onyx eingefasst ist. Dieser letztere ist durchaus von derselben Grösse, wie die Abbildung unter Figur LX denselben widergibt und hat auch das Ueberbleibsel vom h. Kreuz dieselbe Grösse, wie die Darstellung sie veranschaulicht. Die Einfassung der Partikel besteht aus feinem Golde. Die Form des *lectulum*, in welchem sich die Reliquie befindet, bietet in ihrer Einfachheit keinen Anhaltspunkt, um einen sichern Schluss auf das Alter der Fassung ziehen zu können. Die Einfachheit der Fassung selbst jedoch lässt wohl die Annahme auf ein hohes Alter zu. Befremdend ist jedoch der Umstand, dass die unter Figur LX abgebildete Reliquie auf der Vierung eines in künstlerischer Beziehung werthlosen Brustkreuzes von vergoldetem Silber aufgelöthet ist, wel-

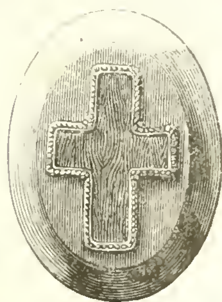


Fig. LX.

ches letztere in seiner Gestalt und in seinen Gravirungen als ein Werk des XVII. Jahrhunderts sich deutlich zu erkennen gibt.

Bei dem eben mitgetheilten Sachverhalt lag es nahe, dass wir die Frage stellten, wo die ebengedachte Reliquie herrühre und wo dieselbe ursprünglich wohl befindlich gewesen sei. Herr Sacristan-Priester und Stiftsvicar Beissel, der uns überhaupt bei der Ausarbeitung dieses Werkes fortwährend mit der grössten Bereitwilligkeit zur Seite stand, war in der Lage als Augenzeuge folgende Auskunft zu ertheilen. Bis vor etwa fünfzehn Jahren, so berichtet unser Gewährsmann, sei der unter Figur LX abgebildete Onyx mit der Reliquie des h. Kreuzes auf der Vierung des jetzt noch als Grundlage vorhandenen Pektoralkreuzes vermittelst zweier kleiner Kettchen auf der Brust der Büste Karl's des Grossen befestigt gewesen[1]). Um diese Zeit jedoch habe man dieses Pektoralkreuz mit der darauf befindlichen Reliquie von der eben gedachten Büste entfernt. Diese Entfernung ist wahrscheinlich aus dem Grunde geschehen, weil man nach Eröffnung der anspruchslosen Kreuzkapsel, welche mit Reliquien verschiedener Heiligen angefüllt ist, die Wahrnehmung machte, dass dieses Brustkreuz nebst dem darauf befindlichen Onyx nicht ursprünglich dem Pektoralbilde Karls des Grossen zur Zierde gedient habe, sondern erst im Beginn unseres Jahrhunderts von dem damaligen General-Vicar Fonk mit der Büste in Verbindung gesetzt worden sei. In dem als Kapsel verschliessbaren Pektoralkreuz befindet sich nämlich eine schriftliche Angabe, welche deutlich besagt, dass die unter Figur LX abgebildete Reliquie aus dem Schatze der Abteikirche zu Laach herrühre und bei Aufhebung derselben der neu errichteten bischöflichen Cathedralkirche zu Aachen zu Geschenk überwiesen worden sei. Diese geschichtliche Notiz findet sich nämlich auf einem schmalen Papierstreifen, wie es scheint eigenhändig geschrieben von dem obengedachten General-Vicar und lautet wie folgt:

Haec crux ab ecclesia abbatiali in Laach dono data est ecclesiae cathedrali Aquisgranensi, 1803. Fonk, Vic. gener.

Es könnte nun noch der Zweifel auftauchen, ob sich diese Inschrift auf Schenkung des kleinen Brustkreuzes, angefüllt mit Reliquien verschiedener Heiligen beziehe oder vornehmlich auf den unter Figur LX abgebildeten Onyx, enthaltend eine *pars notabilis* des h. Kreuzes. Wir lassen dies hier auf sich beruhen und glauben, dass die Angabe des General-Vicars sich hauptsächlich auf die vornehmste Reliquie des h. Kreuzes beziehe, die in dem Onyx enthalten ist.

[1]) Im 2. Theile dieses Werkes soll die Abbildung und genaue Beschreibung dieses Brustbildes Karls des Grossen, einen Theil seines Schädels enthaltend, mitgetheilt werden.

I. Anhang.

Beschreibung und Abbildung der drei Reichsreliquien:

a. des Schwertes Karls des Grossen:

b. des Evangeliencodex Karls des Grossen;

c. des Reliquiars mit dem Blute des h. Erzmartyrers Stephan.

Diese drei Reichsreliquien, von einigen Schriftstellern auch Reichsinsignien genannt, gehörten bis zum Schlusse des XVIII. Jahrhunderts dem Schatze des Aachener Münsters. In Folge der französischen Revolution mit den übrigen Aachener Kunst- und Reliquienschätzen nach Paderborn geflüchtet, wurden dieselben 1798 nach Wien überbracht.

Die drei Aachener „Reichsinsignien."

Der Schatz der ehemaligen Krönungskirche deutscher Könige zu Aachen besitzt heute noch trotz der gewaltsamen Verwüstungen der letzten Jahrhunderte eine so grosse Zahl der kostbarsten und formschönsten Reliquiarien und Kleinodien, wie dieselbe in solcher Menge und in einer solchen Entwickelung der Formen wohl in keinem anderen Kirchenschatze des christlichen Abendlandes anzutreffen sind. In Folge der verhängnissvollen Umwälzungen am Schlusse des vorigen Jahrhunderts entbehrt derselbe bis zur Stunde noch immer drei hervorragende Kleinodienstücke, die seit langen Jahrhunderten die Zierde des ehemaligen Krönungsschatzes und der Stolz der Aachener Bürgerschaft waren. Es sind das jene drei königlichen Insignien, die seit alter Zeit zu den vorzüglichsten Reichsreliquien gezählt wurden. Die Anwesenheit derselben war bei der jedesmaligen Krönung nach Angabe älterer namhafter Schriftsteller in einer Weise unbedingt nothwendig, dass die Krönung *essentialiter* ungültig war, wenn dieselben nicht dabei zur Anwendung kamen. Obgleich die übrigen Reichsreliquien, zehn an der Zahl, zugleich mit den deutschen Reichskleinodien bis zum Beginn der französischen Revolution den alten Satzungen gemäss von Reichs wegen in der h. Geistkirche zu Nürnberg aufbewahrt wurden, so stand doch der Stiftskirche Unserer Lieben Frau zu Aachen das Ehrenvorrecht zu, die drei hauptsächlichsten Reichsreliquien, nämlich: 1. das Schwert Karls des Grossen, 2. den karolingischen Evangelien-Codex und 3. ein goldenes Reliquiar, enthaltend Erde, getränkt mit dem Blute des h. Erzmartyrers Stephan, unangefochten zu besitzen. Es sollen nämlich dieselben der Ueberlieferung gemäss im Grabe des grossen Kaisers gefunden worden sein und wurden fortwährend von dem Aachener Krönungsstifte desswegen als Reliquien betrachtet, weil sie zu der Person des heiligen Kaisers in nächster Beziehung standen. Bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts befanden sich diese ebengenannten drei Reichsinsignien in der Obhut und unter alleiniger Bewahrung des Aachener Krönungsstiftes. Weil aber seit der Uebertragung der Krönungen von Aachen nach Frankfurt, die im Widerspruch mit den gesetzlichen Bestimmungen der goldenen Bulle seit der Krönung Maximilians II. im Jahre 1562 in der dortigen Bartholomäus-Kirche mit wenigen Unterbrechungen stattfanden, diese drei Reichsreliquien jedes Mal durch eine feierliche Gesandtschaft von Seiten des Aachener Stiftes nach Frankfurt überbracht werden mussten, zu welchem Zwecke an das hiesige Stiftscapitel eine besondere Einladung des Churfürstencollegiums erging, so glaubte auch der Magistrat der freien Reichsstadt

Aachen ein Anrecht zu besitzen, bei Ueberbringung derselben in Frankfurt vertreten zu sein und an den Ehren und Auszeichnungen der Aachener Gesandtschaft Antheil nehmen zu können. Da jedoch das Krönungscapitel dem Aachener Magistrate gegenüber sein althergebrachtes Recht als alleiniger Besitzer der drei Reichskleinodien fortwährend aufrecht erhielt und es dem Magistrate nach langjährigen Streitigkeiten nicht gelungen war, dass aus seiner Mitte ebenfalls Mitglieder zu der Krönungs-Deputation nach Frankfurt abgeordnet wurden, so leitete der letztere im Jahre 1759 gegen das Krönungsstift einen Rechtsstreit wegen der *concustodia* jener drei Kleinodienstücke ein. Das Capitel jedoch verweigerte fortwährend dem Magistrate das Recht der Mitbewachung, indem es den Nachweis lieferte, dass diese drei karolingischen Insignien, gleichsam als Reliquien von der Person des h. Kaisers herrührend, seit den ältesten Zeiten Eigenthum des Krönungsstiftes gewesen und desswegen nur allein dem Capitel der Besitz und die Bewachung derselben zustehe. Zur endlichen friedlichen Beilegung dieser Streitigkeiten verstand sich das Capitel nach einigen Jahren dazu, die Competenz des Reichskammergerichtes von Wetzlar in dieser schwebenden Frage anzuerkennen. Nach eingehenden Verhandlungen fiel der schiedsrichterliche Ausspruch des Reichskammergerichtes für den Magistrat der Stadt Aachen in der Weise günstig aus, dass demselben fortan die *concustodia* über die obengenannten drei Reichsreliquien zugleich mit dem Stiftscapitel für alle Zeiten zuerkannt wurde.

Lange jedoch sollte der Aachener Magistrat sich der Mitbewachung so kostbarer Pfänder nicht zu erfreuen haben, denn gleich bei dem Eintritt der französischen Revolution nahm das damalige Krönungsstift vorsorglich darauf Bedacht, dass der ganze reichhaltige Kunst- und Reliquienschatz des hiesigen Münsters, zugleich mit den drei oben bezeichneten Reichsinsignien nach Paderborn in Sicherheit gebracht wurde. Diese noch zur rechten Zeit glücklich bewerkstelligte Flucht der Aachener Schätze ist die alleinige Ursache, dass manche in diesem Werke beschriebenen Werthstücke vor gewaltsamer Zerstörung gerettet und zur Erhebung und Erbauung Vieler den kommenden Geschlechtern unverletzt erhalten worden sind. Während in den Stürmen und Drangsalen am Schluss des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts die Kunst- und Reliquienschätze des Abtes Suger zu St. Denis, dessgleichen die Kleinodien des reichhaltigen Schatzes der Krönungskirche französischer Könige zu Rheims und so vieler anderer Cathedralen und Abteikirchen des christlichen Abendlandes unwiederbringlich der Schmelze verfielen, während die altehrwürdigen Krönungskleinodien deutscher Kaiser ihr fast vierhundertjähriges Asyl, die heil. Geistkirche zu Nürnberg, zu verlassen gezwungen waren und unstät an den Grenzen des Reiches auf der Flucht herumirrten, hatten die Aachener Reliquien und Kostbarkeiten in der Abtei Abdinghof zu Paderborn, der Stiftung des h. Bischofs Meinwerk, unter der steten Aufsicht und Ueberwachung zweier Canonici des Aachener Stiftes ein ehrenvolles und gesichertes Obdach gefunden. Diesen beiden, von dem Capitel eigens bestellten Hütern der Aachener Schätze

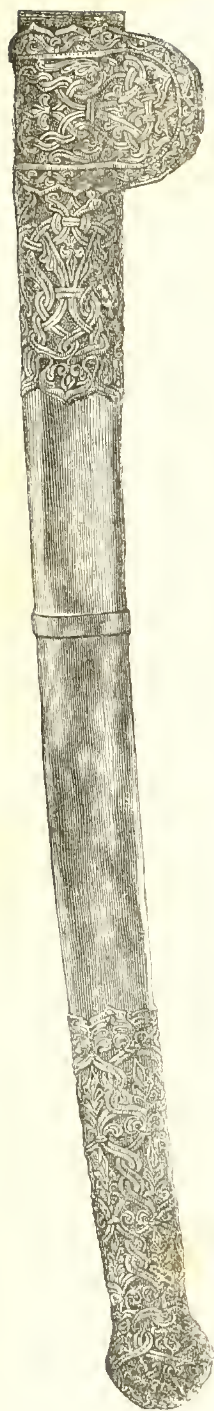
hatte sich aus freien Stücken noch ein Dritter angeschlossen, der, wie es heisst, in Hoffnung auf eine in Aussicht gestellte Belohnung der Kaiserlichen Regierung zu Wien die Zusage gemacht hatte, denselben zu dem Besitze der drei oben erwähnten Reichsinsignien behülflich zu sein. Wirklich wurden den 15. October 1798 in der Abtei Abdinghof zu Paderborn die Holzverschlüsse eröffnet, in welchen sich die drei Aachener Reichsreliquien, zu deren Beschreibung und Abbildung wir im Folgenden übergehen werden, befanden und wurden dieselben unter Protest der beiden vom Aachener Stifte bestellten Hüter durch eigene Abgesandte in Empfang genommen und nach Wien in den kaiserlichen Schatz übertragen. Seit dieser Zeit hat die Aachener Bürgerschaft nicht aufgehört den Verlust der drei Reichsinsignien, der langjährigen, hervorragenden Zierden des hiesigen karolingischen Schatzes zu beklagen. Als in Folge des Concordates zwischen dem heiligen Stuhle und der Krone Preussen nach dem Wortlaut der Bulle: *De salute animarum* unter andern Bestimmungen auch, im Hinblick auf die altgeschichtliche Bedeutung und den Vorrang der Aachener Stifts- und Krönungskirche, ein Collegiatstift am Münster zu Aachen, das einzige im Königreiche, an der Stelle des in der Napoleonischen Zeit bestandenen Bisthums errichtet und im Jahre 1825 unter dem ersten Propst Math. Claessen installirt worden war, erachtete bei mehreren Veranlassungen das hiesige Collegiatstift es für seine Pflicht, in schriftlichen Immediat-Eingaben Sr. Majestät dem Kaiser von Oesterreich das Gesuch vorzutragen, Allerhöchstderselbe wolle zu bestimmen geruhen, dass die widerrechtlich nach Wien überbrachten, obenerwähnten Reichsinsignien dem in der Karolingischen Pfalzkapelle in seiner Vollständigkeit vorfindlichen Krönungsschatze deutscher Könige wieder einverleibt, und so dem Stifte und der Stadt Aachen ihr unveräusserliches Eigenthum zurückgegeben werden möge. Wenn auch bis zur Stunde ungeachtet mehrmaliger Vorstellungen diese Rückgabe nicht erfolgt ist, so bleibt die Erreichung der fraglichen Absicht fortwährend Aufgabe des Capitels und der Stadt, welche die Hoffnung hegen, dass in nicht zu ferner Zeit aus Gründen der Billigkeit und Gerechtigkeit man sich Allerhöchsten Ortes bewogen finden werde, der Grabeskirche Karls des Grossen jene Reliquien wieder zu gewähren, die derselben durch die Ungunst der Zeit entzogen worden sind.

Das Schwert Karl's des Grossen.

Grösste Länge 3' 3", — 1,02 M. Breite der Schneide 1", 9''' — 0,046 M.

Abbildung unter Figur LXI und LXII.

Unter den vielen deutschen Reichskleinodien finden sich heute noch in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien zwei kostbar verzierte Schwerter aufbewahrt, die bei der Krönung deutscher Kaiser als Caeremonien-Waffen eine hervorragende Anwendung fanden, wie wir dies in unserm grössern Werke »der Kleinodien des h. römischen Reiches deutscher Nation« unter Beigabe der nöthigen Abbildungen ausführlich nachgewiesen haben. Ausser diesen zwei Caeremonien-Schwertern, die beide der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts angehören, wird heute noch in der K. K. Schatzkammer zu Wien eine in Gestalt eines orientalischen Säbels geformte Waffe aufbewahrt, welche die ununterbrochene Ueberlieferung als *acinaces persicus* und zwar als jene Waffe bezeichnet, die Karl der Grosse von dem ihm befreundeten Chalifen des Orients, Harun-al-Raschid zum Geschenk erhalten haben soll. Wie die beifolgende Abbildung unter Fig. LXI in verkleinertem Maassstabe das zu erkennen gibt, hat unser Schwert eine durchaus orientalische Form und Beschaffenheit; dessgleichen sind auch die vielen getriebenen und ciselirten Ornamente in Goldblech für den orientalischen Ursprung der vorliegenden Waffe bezeichnend. Die vordere Seite der Scheide ist, wie unsere Abbildung unter Fig. LXI es andeutet, in ihrer untern Hälfte mit Goldblech, in der obern Hälfte jedoch mit einer lederartigen Haut von schwarzer Farbe überzogen. Die entsprechende Fläche auf der Kehrseite der Scheide, die in unserer Abbildung nicht ersichtlich ist, zeigt als Bedeckung eine dünne Lage von durchsichtigem Horn in braun-gelblicher Farbe. Die gebogene Handhabe des Griffes, ursprünglich auf beiden Seiten mit der hornartigen punktirten Haut der Fischotter überzogen, scheint im XIV. Jahrhundert an vielen Stellen derart schadhaft und brüchig geworden zu sein, dass wahrscheinlich der in Bezug auf Aufbewahrung und Erhaltung von Reliquien und Kunst-Alterthümern sehr behutsame Karl IV. sich veranlasst fand, durch drei schmale, mit Edelsteinen besetzte Bänder den schadhaft gewordenen Belegplatten des Griffes Schutz und dauernde Befestigung zu geben. Die Verzierungsweise dieser drei befestigten Bänder, nicht weniger die Fassung der Steine, dienen nämlich zum Belege, dass diese Wiederherstellung des Griffes am sogenannten Harun-al-Raschid-Säbel in den Tagen des eben gedachten Kaisers Statt gefunden hat. Da die archäologische Kenntniss der chronologischen Reihenfolge und Entwickelung der Verzierungen an orientalischen Waffen und Werken der sarazenischen Goldschmiedekunst zur Stunde noch nicht so weit fortgeschritten ist, um aus der Vergleichung der characteristischen Ornamente einen berechtigten Schluss auf die Entstehung reicher orientalischer Waffenstücke aus den fernliegenden Zeiten vor dem IX. Jahrhundert machen zu können, so dürfte unseres Erachtens der Ursprung des vorliegenden *acinaces persicus* noch nicht mit einiger Sicherheit festzustellen sein. Was nun die Detailformen an dem in Rede



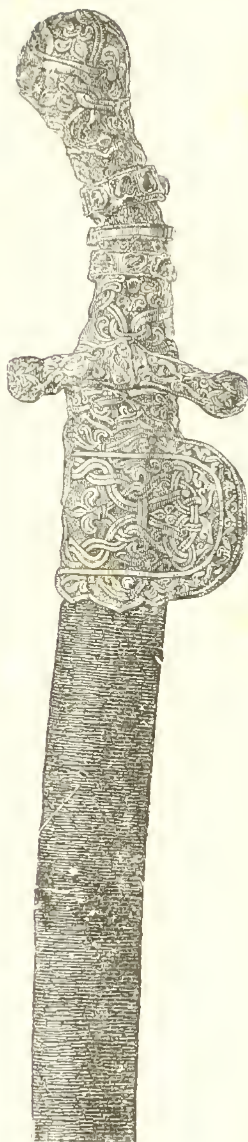


Fig. LXI.

Fig. LXII.

stehenden merkwürdigen Säbel betrifft, so liegen bis zur Stunde keine Gründe vor, die das karolingische Herkommen dieser kaiserlichen Waffe in Zweifel stellen. Jedenfalls werden jene immer wiederkehrenden Bandverschlingungen in getriebener und ciselirter Arbeit, welche sich auf den breiten Goldflächen der Scheide vorfinden und welche mit angelsächsischen Bandverzierungen aus der Karolingerzeit grosse Aehnlichkeit haben, für eine bestimmte Epoche massgebend sein. In diesen Band- und Laubverschlingungen bemerkt man an mehreren Stellen die deutlich ausgebildete Form der Lilie, deren frühester Ursprung bekanntlich aus dem Oriente herzuleiten ist. Auch das Ornament, das sich in Tauschirarbeit auf der Klinge, abgebildet unter Figur LXII, vorfindet, wird für eine künftige Zeitbestimmung unserer Waffe von grossem Belange sein.

Leider findet sich heute der Gürtel nicht mehr vor, vermittelst dessen der Chalifen-Säbel angegürtet und getragen wurde. Derselbe ist wahrscheinlich bei der Uebertragung der drei Aachener Reichsinsignien von Paderborn nach Wien, vielleicht als allzusehr beschädigt und werthlos, nicht beachtet worden und desswegen abhanden gekommen. Quix gibt an, doch ohne seine Quelle zu nennen, dass dieser Gürtel von rother Seide mit goldenen Spitzen besetzt gewesen sei, und dass er das hohe Alter des Säbels nicht aufzuweisen gehabt habe. Bei den letzten Kaiserkrönungen, die bekanntlich seit der Krönung Maximilian's II. in Frankfurt, und zwar in der dortigen Bartholomäuskirche, gefeiert wurden, gaben die Kurfürsten von Trier und Cöln dem Consecrandus die entblösste Klinge unseres Säbels in die Hand, und sprach der erzbischöfliche Consecrator, der Kurfürst von Mainz, dabei die Worte: »Empfange das Schwert durch die Hände der Bischöfe.« Bei den ferneren Worten des Rituals: »Umgürte dich mit dem Schwerte, du Mächtiger« überreichte der Neugekrönte dem kursächsischen Botschafter die Klinge unseres Säbels. Der letztgedachte Botschafter stiess dieselbe darauf in die Scheide und wurde alsdann vermittelst des Gürtels das kaiserliche Schwert dem Neugekrönten unter Beihülfe des böhmischen Botschafters umgürtet.

Der Evangeliencodex Karl's des Grossen.

Der mit Initialen verzierte Text aus dem IX. Jahrhundert; Einband mit den figuralen Reliefs aus dem Beginne des XVI. Jahrhundert.

Länge 1' 7''' — 0,332 M. Breite 9'' 6''' — 0,252 M.

Abbildung unter Figur LXIII.

Unter den wenigen, im christlichen Abendlande erhaltenen *codices membranacei purpurei aurei*, die ihren Ursprung auf das Zeitalter der Karolinger zurückführen, nimmt der unter Fig. LXIII in seinem Frontal-Einbande dargestellte Evangelienkodex eine vorzügliche Stelle ein. Auch abgesehen von der ehrwürdigen Ueberlieferung, nach welcher das in Rede stehende Evangelienbuch auf den Knieen der Leiche des grossen Kaisers im Grabe gefunden worden sein soll, rechtfertigen nicht nur die charakteristischen Schriftzüge, sondern auch die sitzenden Bilder der vier Evangelisten die allgemeine Annahme, dass die Anfertigung desselben auf die Tage Karl's des Grossen zurückzuführen sei. Ueber die innere und äussere Beschaffenheit unseres berühmten Evangelistarium, auf welches die Römischen Könige bei der Krönung unter Auflegung der beiden Finger den vorgeschriebenen Eid ablegten, sind von den Schriftstellern der letzten zwei Jahrhunderte verschiedene Meinungen geltend gemacht worden, die sich bei näherer Besichtigung als durchaus unhaltbar und irrig erweisen. So führt Chr. v. Murr, der gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts die deutschen Reichskleinodien in einer kleinen Schrift veröffentlichte, an, dass auf dem Deckel des Einbandes in getriebener Arbeit Karl der Grosse mit Scepter und Reichsapfel, umgeben von den Zeichen der vier Evangelisten, zu sehen sei. Es gewinnt den Anschein, dass der eben gedachte Nürnberger Schriftsteller den kostbaren, unter Fig. LXIII abgebildeten Einband mit seinen figürlichen Darstellungen nicht genauer in Augenschein genommen und dass etwa sein Bericht auf den Angaben eines älteren Schriftstellers gefusst habe, der mit dem Bildertypus des Mittelalters gar nicht vertraut gewesen ist. Es ist nämlich das sitzende majestätische Bild, umgeben von den Abzeichen der vier Evangelisten, die von mittelalterlichen Schriftstellern so oft genannte *majestas* oder der *thronus domini.* Der Heiland ist hier dargestellt, wie er wiederkehrend am Ende der Tage erscheinen wird in seiner Herrlichkeit. Die Rechte segnet; die Linke hält wie immer das geschlossene *liber vitae*; vom Scepter und Reichsapfel ist, wie von Murr angibt, keine Spur vorhanden. Abgesehen von den Symbolen der vier Evangelisten hätte auch die Darstellung der Verkündigung Mariae gedachten Schriftstellern zum Belege dienen können, dass sämmtliche Nebenbilder ohne Zweifel zur mittlern Haupt-Darstellung in enger Beziehung stehen mussten. Wie nämlich die *majestas Domini* als der Abschluss der Erlösung im Bilder-Cyklus des Mittelalters immer wieder zurückkehrt, so pflegte man häufig dieser Darstellung der Erscheinung des Herrn am Ende der Tage den Beginn des Erlösungswerkes, die Verkün-



Fig LXIII.

digung des Engels, entgegen zu setzen. Ferner gibt Christ. von Murr irrthümlich an, dass die Blätter unseres Evangelistarium aus einem künstlich zubereiteten blauen Bast oder aus einer feinern Baumrinde beständen. Eine oberflächliche Besichtigung ergibt sofort, dass der vermeintliche blau gefärbte Bast ein starkes Pergament ist, welches, in Weise der reicheren Evangelistarien vor dem X. Jahrhundert, mit Purpurfarbe dunkel-violett angeröthet ist.

Die hintere Seite unseres Evangelienbuches ist einfach zum Auflegen mit einem schweren Genueser Sammt in rother Farbe überzogen. Die beiden Schliessen desselben sind mit ciselirten Ornamenten verziert, welche, übereinstimmend mit den reich verschlungenen gothischen Architektur-Verzierungen und mit dem überreich behandelten und geknickten Faltenwurf der Gewänder, deutlich bekunden, dass der vorliegende Frontal-Einband im Anfange des XVI. Jahrhunderts, wahrscheinlich zum Gebrauche bei der Krönung Karl's V., angefertigt worden ist.

Was nun die Schrift des Codex betrifft, so ist hervorzuheben, dass sämmtliche Buchstaben in der Currentschrift des IX. Jahrhunderts in Gold auf purpurgefärbtem Pergament äusserst fein und correct ausgeführt sind. Die grossen Anfangsbuchstaben, welche jedesmal den Beginn eines der vier Evangelien bezeichnen, dessgleichen die Initialen am Anfange der einzelnen Hauptabschnitte sind vielfarbig gehalten und verrathen in ihren eigenthümlichen Bandverschlingungen mit ausmündenden Thierköpfen eine dem angelsächsischen Styl und Character verwandte Verzierungsweise, wie dieselbe im VIII. und IX. Jahrhundert durch irische und angelsächsische Miniaturmaler und Schreiber im westlichen Europa eine grosse Verbreitung gefunden hatte. Der Anfang der vier Evangelien des h. Textes ist jedes Mal hervorgehoben durch je ein grösseres Miniaturbild, welches die Figur des betreffenden Evangelisten sitzend auf einem *scamnale* darstellt. Sämmliche Evangelisten, im Augenblicke der Abfassung des entsprechenden Evangeliums aufgefasst, sind mit weiten, faltenreichen Togen in weisser Farbe bekleidet, deren Faltenwurf, Schnitt und Anlegungsweise durchaus an die Toga aus der classischen Römerzeit erinnern. Sowohl der Faltenwurf der Gewänder, als auch die Incarnationstheile sind, wie bei den meisten figürlichen Darstellungen aus den Tagen der Karolinger, ziemlich unbeholfen und roh, gleichsam als missverstandene Nachahmungen römisch-classischer Vorbilder, aufgefasst und durchgeführt. Wir unterlassen nicht, auf die grosse Formverwandtschaft in Bezug auf Composition und Ausführung hinzuweisen, welche zwischen den Darstellungen der vier Evangelisten in dem karolingischen Codex, beschrieben auf Seite 54 bis 62 und dem in Rede stehenden Evangelistarium im kaiserlichen Schatze zu Wien vorwaltet. Diejenigen, die sich genauer über die vielen Einzelheiten des vorliegenden karolingischen Codex unterrichten wollen, verweisen wir auf die kürzlich erschienene monographische Abhandlung, welche mit Hinzugabe vieler Abbildungen den Titel führt: das karolingische Evangelistarium zu Wien, abgebildet und beschrieben von Jos. von Arneth, abgedruckt in den Mittheilungen des Alterthums-Vereins zu Wien 1865.

Schliesslich mag hier noch die Frage zur Erörterung kommen:

Wie war nämlich das ältere Frontale unseres Evangelistarium beschaffen, und findet sich dasselbe vielleicht heute noch vor?

Ohne Bedenken glauben wir annehmen zu dürfen, dass das Karolingische Evangelistarium, welches vielleicht schon zur Zeit der Ottonen bei der jedesmaligen Krönung Anwendung fand, mit einem kostbaren Einband ausgestattet gewesen sei.

Wahrscheinlich war derselbe im Laufe der Jahrhunderte schadhaft geworden, so dass, wenn unsere Muthmassung begründet ist, das Krönungs-Capitel bei Gelegenheit der Krönung Karl's V. im Jahre 1520 es für angemessen erachtet haben dürfte, das ältere Frontale durch ein neues ersetzen zu lassen. Man mochte jedoch Anstand nehmen, den bei Seite gelegten Prachtdeckel einzuschmelzen oder anderwärts zu verwenden, weil derselbe seines hohen Alters wegen ehrwürdig und der Erhaltung werth erschien.

Diese Gründe legen die Vermuthung nahe, dass das im XVI. Jahrhundert in Wegfall gekommene, ältere Frontale als Vorderseite jenes Evangelistarium verwandt worden sei, das wir auf Seite 54 bis 62 besprochen haben. So erklärt sich auch der sonst befremdliche Umstand, dass der zuletzgedachte Evangeliencodex zwei Prachtdeckel aufweis't, die hinsichtlich ihres Alters sehr weit auseinander liegen. An den meisten Evangelistarien findet sich nämlich nur ein reich verzierter Frontal-Deckel, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil die hintere Seite gewöhnlich mit Sammt oder einem andern schweren Seidenstoff zum Auflegen überzogen und nur jene Seite in reichster Weise verziert wurde, die den Anfang des Codex bezeichnete. Würde die eben aufgestellte, allerdings bis zur Stunde vereinzelt stehende Hypothese sich noch durch anderweitige Belege erhärten lassen, so könnte man zu der Annahme sich geneigt fühlen, dass der unter Figur XXVIII abgebildete Deckel das ursprüngliche Frontale des von Seite 54 bis 62 beschriebenen Codex gewesen sei, und der unter Figur XXVI dargestellte ehemals das Frontale des heute in Wien befindlichen Karolingischen Codex gebildet habe, an dessen Stelle dann im XVI. Jahrhundert das unter Figur XLIII abgebildete spätgothische Frontale getreten sei.

Reliquiar mit der Erde,

getränkt von dem Blute des heil. Erzmärtyrers Stephanus.

Höhe 1' 1" — 0,341 M Breite 6" 6''' — 0,173 M.

Abbildung unter Fig. LXIV.

Unter den drei vormals in Aachen aufbewahrten karolingischen Reichsinsignien hat keine die Beweisthümer ihres altehrwürdigen Ursprunges in dem Maasse aufzuweisen, wie das bei jener goldenen Reliquienkapsel der Fall ist, welche Erde enthält, auf welche das Blut des h. Stephanus geflossen ist. Nicht nur die äussere Form, sondern auch, wie nachzuweisen ist, mehrere ornamentale und technische Eigenthümlichkeiten bezeugen es deutlich, dass die Ueberlieferung über den Ursprung und das Herkommen dieses *feretrum* mit den Formen desselben ziemlich übereinstimmt. Wie die Schriftsteller der letzten Jahrhunderte zu berichten nicht unterlassen, war bei der Krönung deutscher Kaiser, namentlich seit jenen Zeiten, als dieselbe gegen den Wortlaut der goldenen Bulle in Frankfurt statt-

fand, das Vorhandensein der in Rede stehenden Reliquie unumgänglich erforderlich, so zwar, dass, wie bereits Eingangs bemerkt, die Krönung *essentialiter* ungültig gewesen sei, wenn der unter Fig. LXIV abgebildete Behälter mit der Reliquie des h. Stephanus gefehlt habe. Auch berichten ältere Schriftsteller, dass auf besonderen Wunsch des Neugekrönten diese *arcula* jedesmal nach der Krönung geöffnet wurde. Was die äussere Form unseres Reliquienbehälters betrifft, so dürfte dieselbe zu jenen zu rechnen sein, welche mehrfach in älteren Schatzverzeichnissen benannt werden als *arculae in forma domus redactae.* Es hat nämlich unser Reliquiengefäss, aus massiven Goldblechen zusammengesetzt, eine oblonge Form, die sich nach

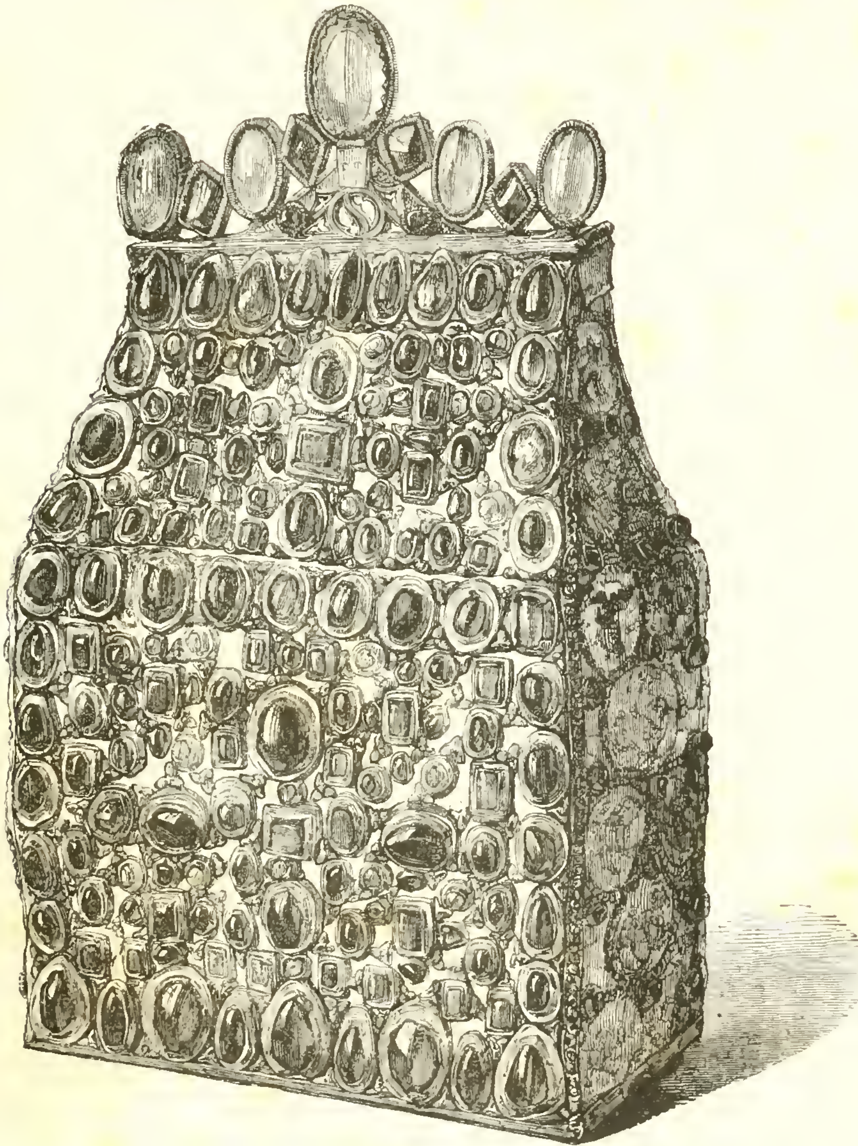


Fig. LXIV.

Oben dachförmig abschrägt. In der Höhe von 6" 6''' — 0,173 M. setzt sich eine Schräge an, die sich oben ausrundet und in eine kammförmige Spitze ausläuft.

Aehnliche formverwandte Reliquienkästchen sahen wir im Schatze der St. Willibrorduskirche zu Emmerich, dessgleichen ein anderes im Schatze von St. Servatius in Mastricht und in St. Johann zu Monza.

Leider hat man bei einer unglücklichen Wiederherstellung zu Anfang dieses Jahrhunderts die Rückseite unserer *arcula* des ursprünglichen Ueberzuges von getriebenen Goldblechen entkleidet, und dieselbe mit einer schweren Platte von vergoldetem Silber mit nichtssagenden Verzierungen überzogen, welche mit den primitiven Ornamenten der Vorderseite und der schmälern Kopftheile im grellsten Widerspruche stehen. Offenbar rührt die Vorderseite mit ihren originellen Verzierungen aus der karolingischen Zeit her, wie es die wenig zierliche und derbe Einfassung der vielen Edelsteine thatsächlich beweis't. Die characteristische Fassung dieser Edelsteine stimmt durchaus mit den *lectuli* an jenen Steinen überein, wie sich dieselben an der Krone der Theodelinde zu Monza und an dem Kreuze Königs Berengar I. ebendaselbst heute noch vorfinden. Auch die Kronen von Guarazar, die wir in unserm Werke der »Kleinodien des heiligen Römischen Reiches deutscher Nation« auf Tafel 36 und 37 vielfarbig abgebildet haben, zeigen durchaus dieselbe Fassung der Edelsteine, wie sie auch an unserer *arcula* zu ersehen ist.

Die unstreitig interessanteste und für die Zeitbestimmung unseres Reliquiars wichtigste Verzierung ist auf den beiden schmalen Seitenflächen wahrnehmbar, die aus äusserst dünnen Goldblechen bestehen, und deren getriebene Darstellungen im Laufe der Zeiten sehr beschädigt worden sind. Man ersieht hier figürliche Darstellungen, die, immer wiederkehrend, von Kreisen, durch Perlschnüre gebildet, umschlossen sind. Sowohl die Figur die mit der Angel fischt, wie auch das Reitergebilde, dessgleichen der Rache-Engel mit Bogen und Pfeil, erinnern stark an classisch-römische Vorbilder. Die jedes Mal wiederkehrende Schrift in römischen Unzial-Buchstaben bei der Engelsfigur, die da lautet: *Malis vindicta* deutet fast auf eine noch frühere Zeit der Entstehung, als die Tage der Karolinger. Da es nicht nur bei den Königen der Franken, sondern auch bei den ersten Kaisern aus dem Geschlechte der Karolinger Sitte war, dass die Leichen der Könige und Kaiser zugleich mit kostbaren Kleinodien und jenen Werthgegenständen im Grabe beigesetzt wurden, die denselben im Leben besonders theuer gewesen, so liegt die Annahme nahe, dass nicht nur das unter Figur LXIII beschriebene kostbare Evangelistarium nebst dem unter Figur LXI abgebildeten goldenen Säbel, sondern auch der unter Figur LXIV dargestellte Reliquienbehälter sich im Grabe des grossen Kaisers befunden haben. Zudem wissen wir auch aus den Angaben des Mönches von Angoulême, dass im Grabe Karl's des Grossen sich ein goldener Schild und noch viele andere Schätze vorgefunden haben.

II. Theil.

Der Kunst- und Reliquienschatz

des

Aachener Münsters.

2. Metallische Kunstwerke aus der gothischen Epoche von der Mitte des XIII. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts.

Die Kleinodientruhe Richards von Cornwallis.

XIII. Jahrhundert.

Länge 29", 6''' — 770 Mm. Breite 14", 8''' — 385 Mm. Höhe 14", 8''' — 385 Mm.

Abbildungen unter Figur I, II, III und IV a, b, c, d.

Im Mittelalter pflegte man die Kleinodien und Kron-Insignien entweder getrennt in besondern Ledercapseln oder in grösseren Truhen vereinigt aufzubewahren In unserm Werke: »Die Kleinodien des h. Römischen Reiches deutscher Nation nebst den Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei etc.« haben wir auf Seite 66—70 verschiedene solcher Behälter in Lederplastik zur Aufbewahrung von königlichen Kronen beschrieben und auf Tafel XIV, Figur 19—20 bildlich veranschaulicht.

Unter Fig. I wird die Abbildung einer grösseren, reich verzierten Truhe veranschaulicht, wie sie sich bis zur Stunde im Schatze des Aachener Münsters noch erhalten hat, und welche heute ausschliesslich dazu benutzt wird, um alle sieben Jahre die grossen Reliquien aus der hiesigen Sakristei im feierlichen Zuge auf die Gallerie des Thurmes zu tragen, von wo aus die öffentliche Zeigung nach uraltem Gebrauche Statt findet. Es ist einleuchtend, dass unsere *arca* nicht zu diesem Zwecke, gleichsam als Reliquienschrein, angefertigt worden ist. Offenbar bietet nicht nur die viereckige Form, sondern auch die Verzierungsweise derselben mit den vielen eingeschmelzten Wappenschildern deutliche Belege dar, dass dieselbe ursprünglich einem profanen Zwecke gedient hat, und durch Schenkung erst nachträglich in den Besitz des Aachener Stiftes gekommen ist. Wer war der Anfertiger dieser Prachttruhe und zu welchem Zwecke fand dieselbe ihre Entstehung?

Was den Anfertiger unserer *arca* betrifft, so unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass dieselbe gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts in Limoges durch einen jener geübten Emailleurs Entstehung fand, die ihre Kunsterzeugnisse in grosser Zahl für den Welthandel handwerksmässig anfertigten. Für das Gesagte dient ausser den vielen Schmelzarbeiten, die für die Limusiner Künstler aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts kennzeichnend sind, auch noch der Umstand zur Bewahrheitung, dass unter allen Wappenschildern jenes der Grafen von Limoges am häufigsten, der Zahl nach neun Mal, angetroffen wird, nämlich ein heraldischer Schild welcher, in zwei Hälften getheilt, rechts durch drei ausschreitende goldene Leoparden auf blauem Feld, links durch eine Lage blauer Balken auf goldenem Feld kenntlich ist. Ausser diesen Wappenschildern der Grafen von Limoges sind ferner noch in sechs Medaillons die Wappen der Herzoge von Brabant, nämlich ein aufrecht stehender, ausschreitender goldener Löwe auf schwarz-blauem Felde, ersichtlich. Auch die Wappen der ältern

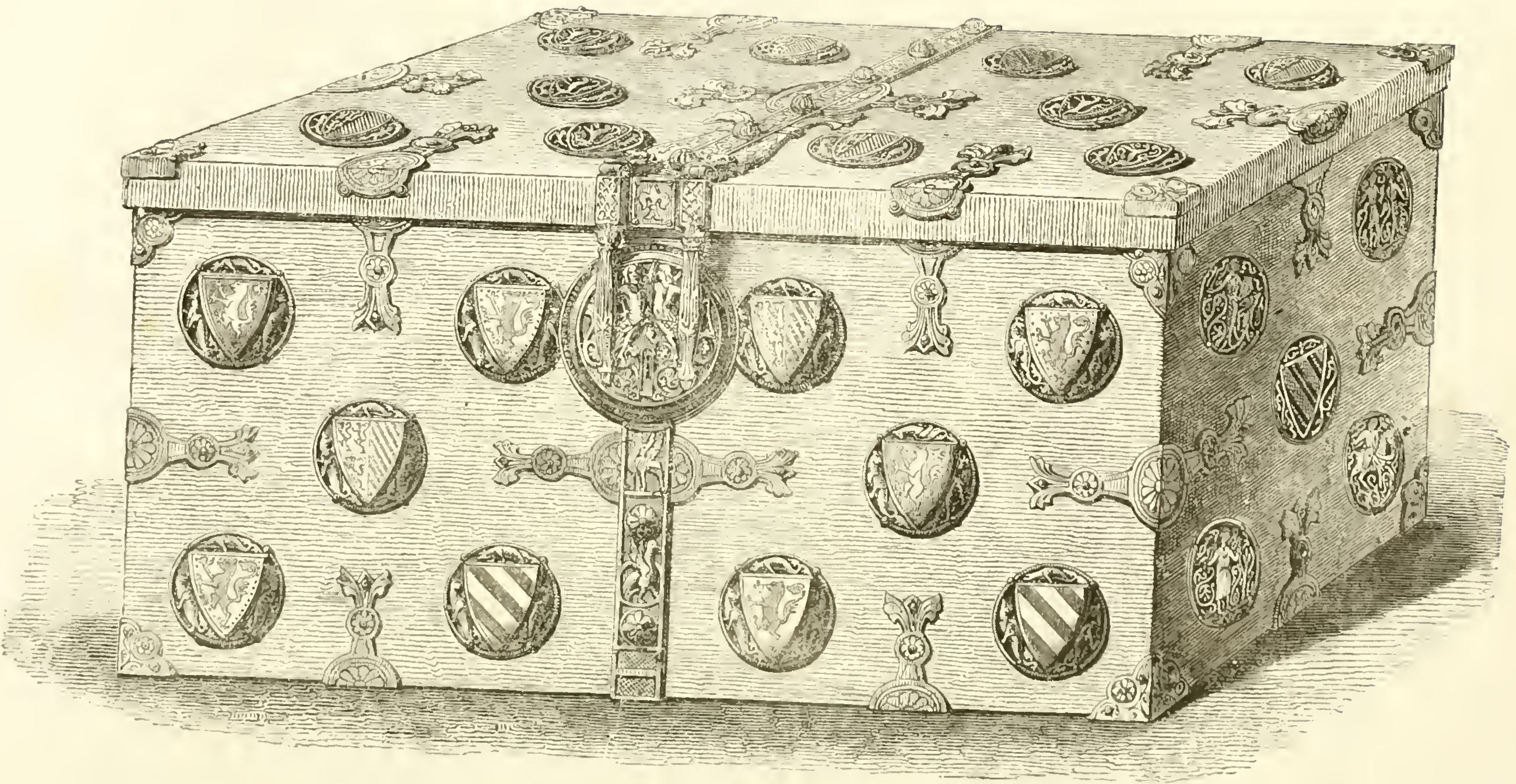


Fig. I.

Linie der Seigneurs de Bourbon zieren in fünf Medaillons unsere Truhe, nämlich goldene Felder mit einem aufrecht stehenden rothen Leoparden. Ueberdies ist zur Bezeichnung der ältern Linie der äussere Rand dieser Schilder streifenförmig mit blauen Blumenkelchen eingefasst. Endlich findet sich noch drei Mal das Wappen der Herzöge von Bourgogne aus erster Linie vor, nämlich ein goldener Schild mit dunkelblauen, quadrirten Balkenlagen. Das trefflich gearbeitete grössere Rundschild, welches die Mitte der Vorderseite der Truhe ziert und als Schliesse zum Einlass des Schlüssels dient, ist nicht durch Darstellung von Wappen verziert. Wie die Abbildung dieses *monile* unter Figur II zeigt, sind von reichem Pflanzenwerk umgeben, zwei phantastische Schildträger, gleichsam als Wächter und Hüter des darunter befindlichen Einlasses zur Krontruhe ersichtlich.

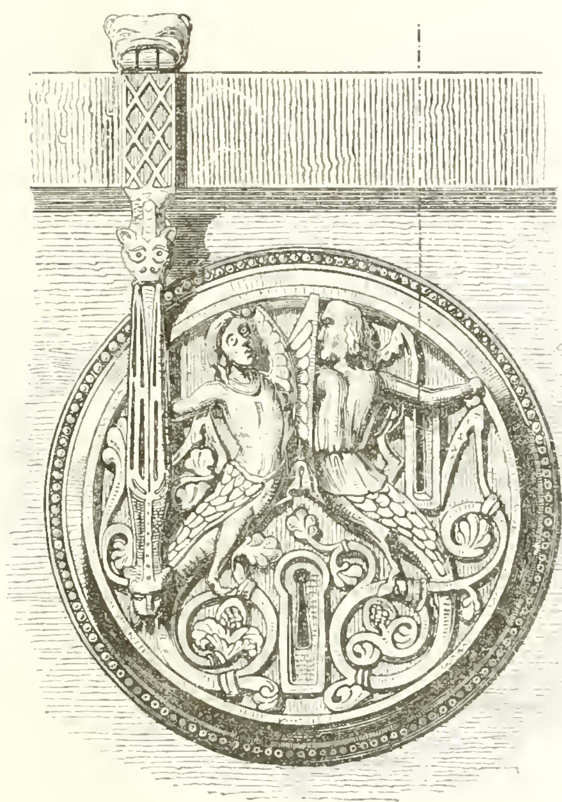


Fig. II.

Da an der formverwandten *casette de S. Louis* im Musée des Souverains zu Paris sich unter den vielen Wappenschildern, mit welchen dieselbe, auffallend übereinstimmend mit der unseren, verziert ist, am zahlreichsten die heraldischen Abzeichen Ludwig's des Heiligen und seiner Mutter Blanca von Castilien vorfinden, nämlich die goldenen Lilien Frankreichs auf blauem Grunde und die drei goldenen Thürme Castiliens auf rothem Felde, so dürfte man, dieser Analogie folgend, annehmen, dass der unter Figur I abgebildete Schrein zu Aachen ursprünglich für die Grafen von Limoges, deren Wappenschild, wie gesagt, neun Mal auf der Truhe vorkommt, angefertigt worden ist. Aehnlich wie an jener *casette* zu Paris wären dann die übrigen Wappenschilder nach dem heraldischen Gebrauche der Zeit als Embleme von verwandten und befreundeten Seigneurs angebracht worden.

Eine andere Hypothese, deren Lösung jedoch grössere Schwierigkeiten darbietet, tritt uns bei Beantwortung der Frage entgegen: Wie gelangte unsere kunst-

reich ausgestattete Truhe nach Aachen, und wie wurde sie dem Schatze der hiesigen Krönungskirche einverleibt?

Da zur Zeit keine Bezüge der Grafen von Limoges zu der Aachener Krönungskirche nachweisbar sind, so dürfte vielleicht folgende Erklärung zur Lösung dieser Frage willkommen sein. Wie bekannt, wurde Richard Cornwallis im Jahre 1257 in Aachen feierlich zum deutschen Könige von einem Theile der Wahlfürsten inaugurirt. Jene Kleinodien und königlichen Insignien, die der reiche englische Fürst behufs seiner beschleunigten Krönung nach Aachen mitbrachte, schenkte derselbe laut einer im hiesigen städtischen Archive noch erhaltenen Original-Urkunde im Jahre 1262 dem Schatze der Aachener Krönungskirche, nachdem er kurze Zeit vorher in den Besitz der alten, auf der kaiserlichen Burg Trifels in der Pfalz befindlichen Reichskleinodien gekommen war. Nun liegt es nahe anzunehmen, dass die Geschenkgabe der verschiedenen königlichen Zierrathen an die hiesige Krönungskirche, worüber der Geschenkgeber ein grösseres Schriftstück aufnehmen und von dem Capitel und dem Magistrate unterzeichnen liess, dem Gebrauche der Zeit gemäss, zweifelsohne in einer reich verzierten Truhe erfolgte, die zum würdigen Verschluss und zur Bewahrung der geschenkten Kleinodien bestimmt war. Da nun durch Kauf oder als Kriegesbeute unsere von französischen Emailleurs fast um dieselbe Zeit angefertigte Truhe in den Besitz des reichen englischen Fürsten gekommen sein mochte, so dürfte unsere Annahme einige Wahrscheinlichkeitsgründe für sich haben, dass dieselbe zugleich mit den übrigen Kleinodien im Jahre 1262 als Geschenkgabe von König Richard dem Aachener Krönungsstifte übergeben worden sei. Wohl möchte es keinem Zweifel unterliegen, dass in unserer Truhe seit dem Schlusse des XIII. Jahrhunderts jene Kroninsignien und Kleinodien vorübergehend aufbewahrt wurden, die bei den verschiedenen Krönungen deutscher Könige im Münster zu Aachen zur Anwendung kamen. Ob nun schon vor der Verlegung der Krönung nach Frankfurt seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts unser Prachtschrein dazu diente, die grossen Reliquien alle sieben Jahre von der unteren Kirche nach der oberen Gallerie zu bringen, wagen wir hier nicht endgültig zu bestimmen. Jedenfalls erscheinen die kunstlosen massiven Handhaben von Eisen, die an den beiden Kopfseiten unseres Schreines angebracht sind, aus jener Zeitepoche, dem Schlusse des XVI. Jahrhunderts herzurühren, wo die ehemalige *arca clinodiorum* als Reliquienschrein benutzt zu werden pflegte.

Hinsichtlich des formverwandten Seitenstückes zu der Aachener Schatz-Truhe, der sogenannten *casette de S. Louis*, die unter Figur III im verkleinerten Maasstabe abgebildet ist, diene hier die kurze Angabe, dass dieselbe bei durchaus ähnlicher Verzierungsweise nur eine geringe Ausdehnung aufzuweisen hat. Sie misst nämlich 1′ 2″ rhein. in der Länge, 6″ 10‴ in der Breite, bei einer Höhe von 5″ 9‴. Diese *casette de S. Louis*, welche sich vor wenigen Jahren als Reliquienbehälter in der Pfarrkirche von Dammarie-les-Lys in der Nähe von Mélun vorfand und welche darauf für das kaiserliche Musée des Souverains im Louvre

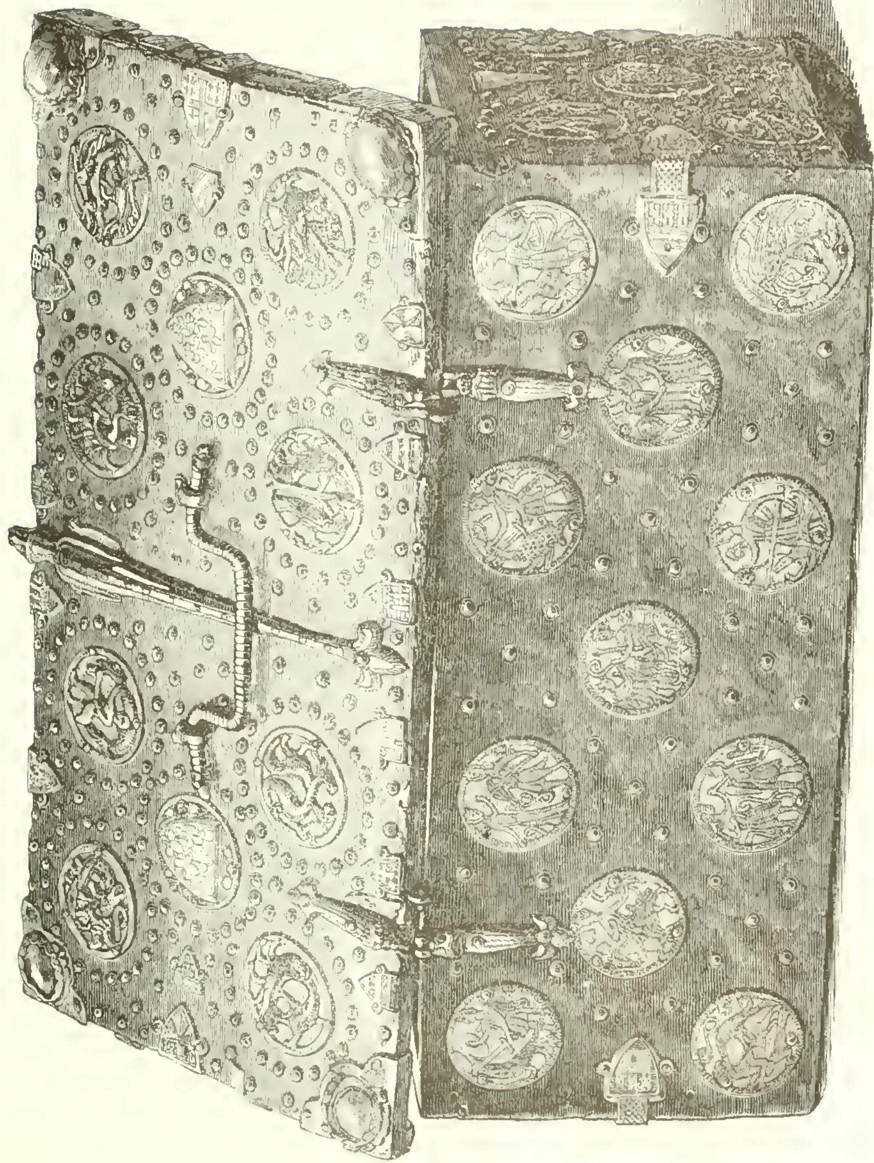


Fig. III.

Casette de S. Louis im Musée des Souverains zu Paris.

erworben wurde, hatte nicht, wie das Aachener Gegenstück, den Zweck, einzelne Krönungs-Insignien Ludwigs des Heiligen zu verschliessen, sondern derselbe scheint in diesem Behälter theure Erinnerungen seiner Familie aufbewahrt zu haben, als er an der Spitze des Kreuzheeres den französischen Boden verliess, um das heilige Land den Händen der Ungläubigen zu entreissen. Obgleich die Verzierungsweise, die Form und Technik der eingeschmelzten Schilder an der Aachener *arca*, dessgleichen auch an der *casette de S. Louis*, für den beiderseitigen Limusiner Ursprung

in einer und derselben Kunstepoche Zeugniss ablegen, so ist doch in Farbe und Bemalung derselben in soweit ein Unterschied ersichtlich, als der Schrein von Richard Cornwales in seinen Flachtheilen mit einer dunkelrothen Lasurfarbe ursprünglich überzogen war, wohingegen das Pariser Gegenstück heute noch in seinen Flachtheilen mit einer grünen durchleuchtenden Lackfarbe bedeckt ist.

In Anbetracht des grossen geschichtlichen Werthes, den die unter Figur III abgebildete *casette de S. Louis* für Frankreich hat, ist bereits vor einigen Jahren eine umfangreiche Monographie in reicher lithographischer Ausstattung über diese berühmte *arcula* erschienen, welche den Titel führt: La *casette de S. Louis*, donnée par Philippe-le-Bel à l'abbaye de Lys etc. etc. par Ed. Ganneron. Paris MDCCCLV.

Am Schlusse dieser kurzen Notizen machen wir im Vorbeigehen noch auf jene analogen Beschläge aufmerksam, die sich, ebenfalls mit Limusiner Schmelzarbeit verziert, heute im Ungarischen National-Museum zu Pesth vereinzelt vorfinden. Um die auffallende Uebereinstimmung der Grundformen und ornamentalen Ausstattung dieser *monilia* des Pesther Museums mit den auf der Truhe zu Aachen befindlichen Rundschilden nahe zu legen, haben wir auf Seite 7 Figur IV a, b, c, d vier dieser eigenthümlichen *tasseli* in Abbildung wiedergegeben. Wie wir diese Vermuthung an anderer Stelle ausgesprochen und das Zutreffende derselben nachzuweisen versucht haben, mögen diese heute im Pesther Museum befindlichen kreisförmigen Schildchen wahrscheinlich als ornamentale *clipei* von einer Ungarischen Kleinodientruhe herrühren, die im Laufe der Jahrhunderte in Unkenntniss gerathen und verloren gegangen ist.

Durch die Ungunst der Zeiten war im Anfang dieses Jahrhunderts der Aachener Prachtschrein in einer Weise entstellt und der ursprünglichen Bemalung und der Verzierungen entkleidet worden, dass man, wie es scheint, in den zwanziger Jahren sich veranlasst fand, nach Verwerfung der primitiven Truhe aus Cedernholz, einen neuen Kasten anfertigen zu lassen, welchen man mit einem nichtssagenden eisenfarbigen Lack anstreichen, und auf den man ohne Weiteres die in der Abbildung unter Figur I dargestellten *monilia* übertragen und befestigen liess. Bei dieser Modernisirung und missverstandenen Erneuerung der Aachener Kleinodientruhe hatte man es auch, wahrscheinlich als Nebensache, gänzlich übersehen, sämmtliche vergoldete und emaillirte Rundschildchen mit je einem Kranze von vergoldeten Nägeln und stark vorspringenden Köpfen einfassen zu lassen, wie solche an der alten Kleinodientruhe den erhaltenen Ueberresten zufolge sich als wirksame Ornamente vorgefunden hatten. Unsere Aufnahme und Abbildung unter Figur I rührt noch aus jener Zeit her, wo die *arca Richardi regis* noch nicht restaurirt war und die kreisförmigen Einfassungen der einzelnen Rundschilder mit vergoldeten Nägelchen sämmtlich fehlten.

Wenn es sich um Wiederherstellung von Werthstücken des hiesigen Münsterschatzes handelt, braucht man unter der Aachener Bürgerschaft sich nicht lange nach opferwilligen Händen umzusehen. So fanden sich denn bald zwei Aachener

Bürger, welche zuvorkommend erklärten, den altehrwürdigen Schrein in seiner ursprünglichen Form und in seinem alten Glanze auf ihre Kosten wieder herstellen zu lassen. Es verstand sich von selbst, dass man bei dieser im Jahre 1864 in Angriff



Fig. IV a.

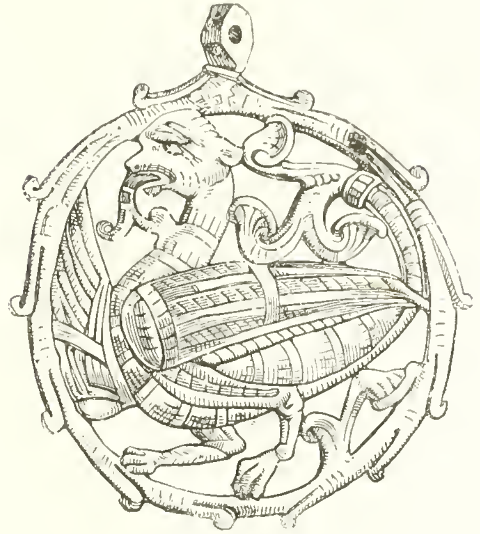


Fig. IV c.



Fig. IV b.

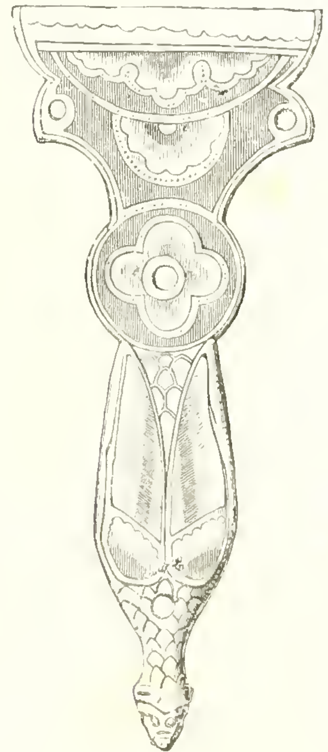


Fig. IV d.

genommenen Wiederherstellung auf den ursprünglichen Schrein von Cedernholz, den unsere Vorfahren als unbrauchbar bei Seite geschoben hatten, wieder zurückkam.

Zur Befestigung dieses primitiven Kastens wurde desswegen von erfahrener Hand nach Innen eine Consolidirung von Eichenholz vorgenommen; darauf fand ein neuer Ueberzug und eine feste Grundirung von Kreide und Leim nach Aussen hin in einer Weise Statt, dass an drei Stellen noch sorgsam jene ursprüngliche Lasurfarbe erhalten blieb, die ehemals unsere Truhe ganz überzog.

Nachdem nun nach fortgesetztem Grundiren die Abschleifung und Glättung sorgsam vorgenommen worden war und man sich durch starkes Eintrocknen mehrmals überzeugt hatte, dass keine Risse sich mehr einstellten, wurde der alte Holzkasten wieder, wie ehemals, glatt versilbert und über dieser Versilberung von kundiger Hand jene schöne dunkelrothe Lack- und Lasurfarbe grade in einem solchen Farbtone aufgetragen, wie sie ursprünglich gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts unserm Schreine gegeben worden war. Der Stiftsgoldschmied Vogeno übertrug alsdann von dem modernen Kasten mit seiner widerwärtigen Stahlfarbe sämmtliche 40 Rundmedaillons auf den alten in primitiver Farbenpracht wieder hergestellten, und fasste schliesslich sämmtliche emaillirte Medaillons nach kleinen Zwischenräumen mit je 50 vergoldeten Nägeln kreisförmig wieder ein, die leider auf unserer Abbildung unter Fig. 1 nachträglich nicht wieder dargestellt werden konnten.

So prangt nun also die Kleinodientruhe Richards von Cornwallis, Dank der Opferwilligkeit zweier hiesiger Bürger, wieder in alter, stylstrenger Form und Beschaffenheit. Auch das Innere derselben sollte nach ihrer Wiederherstellung einer ornamentalen Ausstattung nicht länger entbehren. Desswegen trug man Sorge, einen schweren Crefelder Damast von rother Farbe mit einer Musterung nach einem alten Gewebe des XIII. Jahrhunderts zu beschaffen, mit welchem das ganze Innere des Schreines belegt und zur vorübergehenden Aufnahme der »grossen Reliquien« würdig ausgestattet wurde. Ueberdies ist der obere Deckel des Schreines mit zwei grossen gestickten Rundschilden verziert worden, welche, in den Formen des XIII. Jahrhunderts gehalten, das alte Wappen des Stiftes und zugleich auch das der Stadt Aachen zeigen. Alsdann wurde noch der äussere Rand des inneren Deckels mit einem in Majuskelschrift gestickten Vers nach vier Seiten verziert, der einer alten Hymne auf die grossen Aachener Reliquien entlehnt ist und der da lautet:

O vere sanctuarium!
Sanctum sanctorum omnium,
Tegens in patibulo,
In utero, in stabulo.

In dem Anhange dieses Werkes werden wir nicht unterlassen, die Ansichten anderer Archäologen über die Person des Geschenkgebers unserer Truhe, sowie über die verschiedenen Deutungen der Wappenschilder mitzutheilen, insofern dieselben von den unsrigen abweichen.

Das Scepter Königs Richard von Cornwallis.

XIII. Jahrhundert.

Ursprüngliche Länge 21″ — 551 Mm. Durchmesser des Stabes 7‴ — 15 Mm.

Abbildung unter Fig. V und VI.



Fig. V.

Im Schatze des karolingischen Münsters zu Aachen findet sich ein interessantes Kleinod, das, einer *virga regalis* ähnlich, in seiner Bedeutung seither nicht hinlänglich erkannt und gewürdigt worden ist. Auf haltbare Gründe gestützt, lässt sich hier die Vermuthung aussprechen, dass unser unter Figur V in einem Drittel der natürlichen Grösse abgebildete Stab ehemals zu den königlichen Kleinodien und Krönungsinsignien des Stuhles von Aachen gehört habe, und dass derselbe ein königliches Scepter war, wie es im Laufe der Zeiten bei den hiesigen Krönungen vorübergehend in Gebrauch genommen wurde. Es besteht nämlich diese Insignie aus einem 21″ langen etwa 7‴ dicken, einfach runden Hohlstab von vergoldetem Silber, der 4″ oberhalb seines unteren Endes von einem flachen runden Knauf unterbrochen ist und auf seiner Spitze von einem ähnlichen *pomellum* begrenzt wird, das einen heraldischen Vogel trägt. Nach unten ist der hohle Rundstab offenbar abgeschnitten und durch einen ungefähr 12″ langen, mit einem Knaufe abgeschlossenen Ansatze verlängert, dessen technisch sehr unvollkommene Ausführung und Verbindung nicht allein die spätere Anfügung zeigen, sondern auch die Annahme wahrscheinlich machen, dass der Abschluss der ursprünglichen *virga* von 21″ Länge durch ein ähnliches Aepfelchen gebildet wurde, wie sich deren noch zwei an der Insignie vorfinden. Auf unserer Abbildung unter Figur V ist ein *pomellum* an der muthmasslichen ursprünglichen Stelle angefügt worden, wodurch das Kleinod nicht nur ein durchaus scepterartiges Ansehen gewinnt, sondern auch die zwischen den beiden unteren Knäufen zweckmässig abgegrenzte Stelle einer Handhabe veranschaulicht wird. Die beiden vorhandenen Knäufe des ursprünglichen Theiles der *virga regalis* erscheinen als flachgedrückte Kugeln, die nach oben und unten durch einen höchst einfach profilirten schmalen Ansatzring fast unmittelbar in den Scepterstab übergehen.

Der heraldische Vogel, den wir in natürlicher Grösse nebst dem darunter befindlichen Knauf unter Fig. VI wiedergeben, zeichnet sich ungeachtet der Einfachheit der an demselben angebrachten Federskulpturen, von denen namentlich die Federn der sehr breiten und stark gewölbten Brust sowie des Halses und Rückens nur mittels erhabener länglicher Punkte angedeutet sind, durch eine feine, stylisirte Haltung aus.



Fig. VI.

Fragen wir nach der Zeit der Entstehung des königlichen Stabes, so deutet eben diese einfache naturalistische Ausarbeitung, wenn man sie mit der im XIV. und XV. Jahrhundert vorkommenden, mehr stylistischen Auffassung heraldischer Thiere vergleicht, mit ziemlicher Sicherheit auf eine frühere Zeit hin. Ebenso weisen die ganz einfachen, polsterartig breitgedrückten Rundknäufe, welche die dünne *fistula* weit überragen und fast ohne Vermittelung in dieselbe übergehen, gleichwie es an vielen steinernen Säulenschäften gegen Mitte und am Schlusse der romanischen Kunstentwickelung vorkommt, auf die Mitte des XIII. Jahrhunderts hin. Ist es gestattet, eine Vermuthung über die Herkunft dieses Scepters aufzustellen, so ist hier eine Urkunde Richard's von Cornwallis nicht zu übersehen, in welcher dieser Fürst »im Jahre des Herrn 1262, im sechsten Jahre seiner Regierung« der Kirche Unserer Lieben Frau zu Aachen und dem deutschen Reiche neben mehreren anderen Hoheitszeichen auch ein vergoldetes Scepter für die Krönungsfeierlichkeit auf ewige Zeiten schenkte, wie der Wortlaut der Schenkungsurkunde es ausdrücklich besagt. Hierbei verdient noch hervorgehoben zu werden, dass die englischen Chronisten Bromton und Walsingham bei Gelegenheit der Krönungen Richard's I. und II., zweier Könige aus dem Hause der Plantagenets, von zwei königlichen Abzeichen sprechen, von denen das eine auf seiner Spitze ein Kreuz, das andere eine Taube (... *virgam regalem, habentem columbam in summitate*) trug, womit die Angaben von Du Cange übereinstimmen. Erwägt man nun, dass fast sämmtliche Scepter des Festlandes gegen Schluss des XII. und im Laufe des XIII. Jahrhunderts auf ihrer Spitze mit Laubornamenten, vielfach in Form einer Lilie, bekrönt waren, hier aber das Thierornament eines Vogels vorkommt; ist man ferner nicht abgeneigt, in unserm heraldischen Vogel eine Taube zu erkennen, so wird man in diesen beiden oder wenigstens in der ersten dieser Thatsachen eine erwünschte Anknüpfung finden, um das in Rede stehende Scepter mit dem aus der Urkunde Richard's von Cornwallis in Zusammenhang zu bringen, der ebenfalls aus dem Hause der Plantagenets stammte und in dessen Regierungszeit noch jene charakteristischen Eigenthümlichkeiten in der Goldschmiedekunst vorkommen, welche die Aachener *virga regalis* kennzeichnen.

Neben den königlichen Insignien in Form eines Scepters, wie ein solches unter Fig. V veranschaulicht worden, finden sich ausser älteren königlichen Siegelabdrücken auch bei gleichzeitigen Chronisten Andeutungen vor, dass verschiedene

Könige und Kaiser sich ausser dem kurzen Scepter auch eines längern Stabes bedienten, der unter dem Namen *baculus*, *festuca* durchschnittlich eine Länge von 5 bis 6 Fuss hatte und auf seiner Spitze mit einem heraldischen Thierbilde, einer Lilie oder im spätern Mittelalter mit einer *manus justitiae* häufig bekrönt war. Dass Karl der Grosse häufig neben seinem *sceptrum consulare* auch nach fränkischer Weise einen reich verzierten *baculus de arbore malo* als Hoheitszeichen getragen habe, berichtet ausführlich Werinbert in der Lebensgeschichte des grossen Kaisers. Auch Wittukind (lib. II.) erwähnt bei Gelegenheit der Krönung Otto's ausdrücklich zwei Insignien, nämlich das *sceptrum* und den *baculus*, die bei dieser Feier zur Anwendung kamen.

Die Krone Richard's von Cornwallis.

XIII. Jahrhundert.

Grösster Querdurchmesser 7″, 8¾‴ — 202 Mm. Höhe der Krone nebst Bügel 9″, 4‴ — 247 Mm.

Abbildung unter Fig. VII.

Bekanntlich wurden die von den deutschen Churfürsten erwählten römischen Könige zu drei verschiedenen Malen feierlichst gekrönt. Die erste Krönung fand über dem Grabe Karl's des Grossen zu Aachen meist unmittelbar nach vollzogenem Wahlakt unter feststehenden Feierlichkeiten Statt, und zwar mit der sogenannten *corona argentea*. Bei Gelegenheit der Römerfahrt ging alsdann zu Monza oder zu Mailand die zweite Krönung der römischen Könige mit der eisernen Krone der Lombardei vor sich. Die dritte Krönung endlich mit der *corona aurea*, der Kaiserkrone, geschah in St. Peter in Rom und empfing hier der römische König die Kaiserkrone aus den Händen des Statthalters Christi. Sowohl die *corona ferrea* als auch die *corona aurea imperialis* haben sich heute noch trotz der vielen Geschicke, welche sie erlitten, erhalten und haben wir in unserm Werke „die Kleinodien des h. römischen Reiches deutscher Nation« die Abbildungen derselben nebst ausführlicher Beschreibung veröffentlicht. Nur über die dritte Krone der römischen Könige, mit welcher die Krönung zu Aachen vollzogen wurde, herrschte seit den letzten Jahrhunderten einiges Dunkel. Mit ziemlicher Sicherheit glauben wir annehmen zu können, dass diese *corona argentea* sich noch heute im Schatze des Aachener Münsters vorfindet. Nach einer kurzen Beschreibung derselben sollen die Gründe näher entwickelt werden, die uns zu dieser Annahme berechtigen.

Uebereinstimmend mit den Kronen des XIII. und XIV. Jahrhunderts erheben sich an dem Aachener Diadem nach vier Seiten hin stark vorspringende Lilien, die mit einem blattförmigen Ornament abwechseln, das als kleinere *pinna* die Zwischenräume zwischen je zwei Lilien passend ausfüllt. Eine genaue Zählung hat ferner ergeben, dass sich an der Krone zu Aachen 3 grosse Perlen, 15 geschnittene Steine,

55 meist ungeschliffene Edelsteine, grösstentheils Amethyste, Rubine, Saphire und Smaragde, vorfinden, dessgleichen ein farbiger Glasfluss. Eine besondere Beachtung verdienen auch die vielen auf den Flachtheilen der Krone an hervorragender Stelle vorfindlichen antiken Gemmen und Cameen, die in jüngster Zeit abgeformt worden sind und welche wohl eine eingehende Beurtheilung und Beschreibung von sachkundiger Hand verdienten. Auch die eigenthümliche Fassung der vielen Edelsteine, die sämmtlich stark vorspringend auf kleinere *lectula* gestellt sind, welche, oben breit, sich nach unten zu trichterförmigen Röhren verengen. ist für die Zeitbestimmung des Diadems von Bedeutung. In Uebereinstimmung mit der im XIII. Jahrhundert immer wiederkehrenden Einfassungsweise der Edelsteine werden an unserer Krone sämmtliche Steine von viereckigen oder runden *lectulis* gehalten, die nach vier Seiten mit kleinen krallenförmigen Haken versehen sind, durch welche den Edelsteinen ein grösserer Schutz und eine stärkere Befestigung verliehen werden soll. Im Gegensatz zu diesen rundlichen, noch an romanische Vorbilder erinnernden Röhren, aus denen die vielen kostbaren Steine an der Aachener Krone herausgekragt sind, verweisen wir auf die scharfen, vieleckig gestalteten Röhren mit entschieden gothischer Ausprägung an der um viele Jahrzehnte jüngeren böhmischen Krone Karl's IV., die wir auf Tafel V, Fig. 7 unseres oben citirten Werkes der deutschen Reichskleinodien in natürlicher Grösse veranschaulicht haben.

Aehnlich wie am Reichsapfel und den Kaiserschwertern, die in unserem Werke der »deutschen Reichskleinodien« eine eingehende Beschreibung gefunden haben, erblickt man in der mittleren Vertiefung des stark profilirten untern Einfassungsrandes sieben angelöthete Oesen. die aller Wahrscheinlichkeit nach die Bestimmung trugen, in dieser Hohlkehle einen dünnen Silberdraht aufzunehmen und zu befestigen, an dem ehemals kleinere Lothperlen eingereiht waren.

Auch die glatte Innenseite der vier Lilien, welche gleich der ganzen untern Krone aus zwei starken vergoldeten Silberplatten zusammengenietet sind, zeigen gerade an jener Stelle, wo der Hals der Lilien ansteigt, eine rosenförmige Verzierung, die in Weise eines Sechsblattes an dieser Stelle flach aufliegt und offenbar dazu dient. das stark vorspringende Ornament der Lilien zu verstärken, damit dieselben nicht leicht einen Bruch erleiden oder sonst irgend welchen Schaden nehmen können. An der Stirn- und Nackenseite der Krone sind diese Sechsblattblumen noch durch gerade Kreuzbalken, offenbar in späterer Zeit hinzugefügt, zur Befestigung des Bügels verstärkt worden. Der später eingefügte Bügel endlich bildet in seiner Bogenschwingung keinen vollständigen Halbkreis, sondern das vordere Drittel steigt mehr gerade aufwärts, während die zwei hintern Dritttheile sich elliptisch allmählig senken, so dass der Gipfel der Krone nicht in die Mitte, sondern mehr nach hinten fällt.

Wenn nun dem Vorhergesagten zufolge die Krone mit ihren Aufsätzen, mit ihren charakteristisch-profilirten Abschlussrändern und mit der eigenthümlichen Fassung der vielen Edelsteine sich durchaus als ein Diadem aus der Mitte des

XIII. Jahrhunderts zu erkennen gab, so kündet sich der darauf befindliche eben beschriebene Bügel mit dem dazu gehörigen Kreuze sofort als eine Zuthat aus der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts an. Dies beweisen nicht nur die unvermittelte und unschöne Zusammenfügung und unorganische Verbindung des Bügels mit der Rückseite der betreffenden Lilien, sondern auch die durch ein eigenthümliches kreuzblumenartiges Ornament belebten Hohlkehlen desselben, welche an einigen anderen Kleinodien des Aachener Schatzes sich wiederholen und welche nachweislich in der Regierungszeit Karl's IV. mit Vorliebe angewandt zu werden pflegten. Auch die kleeblattförmigen Blätter mit erhöhter Spitze, die gleichmässig die obere Fläche des Bügels bedecken, tragen augenscheinlich mit ihren hervortretenden Blattnerven und ihrer starken Wölbung das Gepräge der Goldschmiedekunst des XIV. Jahrhunderts zur Schau. Nicht weniger verdient das einfache zu dem Kronbügel gehörige glatte Kreuz hinsichtlich der Zeitbestimmung Beachtung, da dasselbe in seiner äussern Form und technischen Beschaffenheit mit dem Kreuze an der böhmischen Krone übereinstimmt, die nachweislich im Jahre 1347 auf Befehl Kaisers Karl IV. angefertigt worden ist.

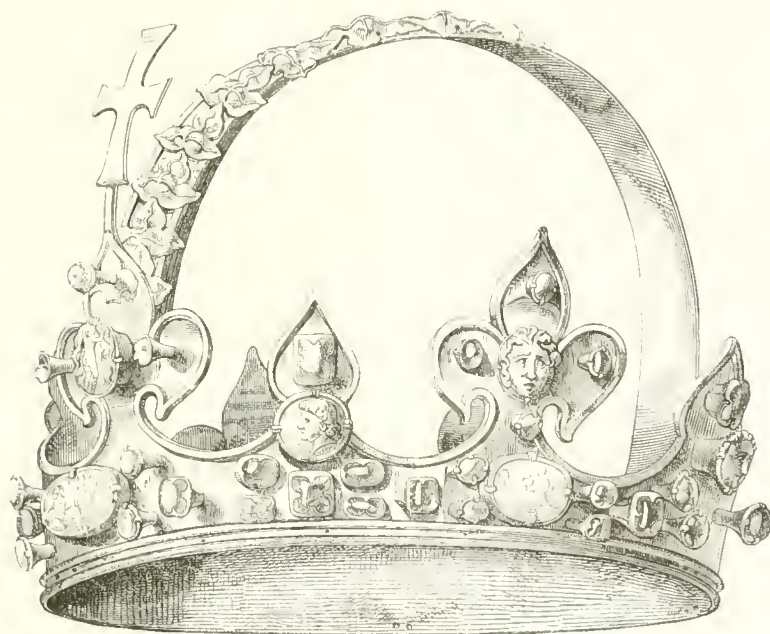


Fig. VII.

Mit grossen Schwierigkeiten ist die Lösung der Frage verknüpft: von welchem deutschen Könige rührt unsere *corona regni*, oder wie sie auch zuweilen genannt wird, *corona regis* her, und seit welcher Zeit findet sich dieselbe als deutsche Königskrone im Schatze des Liebfrauen-Münsters vor. In dem ausführlich beschreibenden Texte des in Rede stehenden Krondiadems in unserm Werke der deutschen Reichskleinodien von Seite 39 bis 46 haben wir auf Seite 41 und 42 nachzuweisen versucht, dass die unter Fig. VII abgebildete Königskrone wohl nicht füglich aus der Regierungszeit Kaiser's Friedrich II., des Hohenstaufen, herrühren könne, und dass ebensowenig anzunehmen sei, dass sie zum Zwecke der Krönung des Gegenkönigs

Wilhelm von Holland ihre Entstehung gefunden habe. Gewichtige Gründe haben uns veranlasst, die nach unserer Ansicht nicht gewagte Annahme aufzustellen, dass die in Rede stehende Krone, selbstverständlich ohne abschliessenden Bügel, zugleich mit dem im vorigen Abschnitt besprochenen Scepter aller Wahrscheinlichkeit nach sich unter jenen königlichen Insignien befunden habe, mit welchen König Richard von Cornwallis den Schatz des hiesigen Krönungsmünsters beschenkte, und zwar fünf Jahre nachdem mit ebenderselben englischen Krone in Aachen seine feierliche Krönung vollzogen worden war. Die betreffende Schenkungsurkunde, die heute noch im Original im städtischen Archiv zu Aachen aufbewahrt wird, findet sich auch bei Quix, Oeder und Anderen ihrem Wortlaute nach abgedruckt. Dieser geschichtlich merkwürdige Schenkungsbrief besagt nun, dass König Richard der Kirche der allerseligsten Jungfrau zu Aachen aus freien Stücken folgende Kleinodien und Kron-Insignien zu Geschenk gemacht habe, nämlich: Eine goldene Krone, aufs prachtvollste ausgestattet mit Rubinen, Smaragden, Saphiren, Perlen und andern sehr kostbaren Edelsteinen, ferner ein Paar königliche Gewänder und endlich ein vergoldetes Scepter nebst Reichsapfel. König Richard, der, wie es scheint, der Krönungsstadt Aachen besonders zugethan war, indem er auch daselbst eine Curie erbauen liess, die heute noch, wenn auch in sehr kläglichem baulichen Zustande, sich erhalten hat, legt auf seine Geschenke nicht geringes Gewicht, da er in der Schenkungsurkunde ausdrücklich hervorhebt und bestimmt, dass die eben gedachten Realien im Schatze der Krönungskirche nicht nur unter dem Siegel des Propstes, des Dechanten und des Capitels, sondern auch des Rathes der Stadt auf ewige Zeiten aufzubewahren seien. Auch verordnet Richard in derselben Urkunde, dass mit der eben bezeichneten Krone und den übrigen königlichen Insignien die Krönung der folgenden deutschen Könige auf dem Stuhle zu Aachen vollzogen und dass gleich nach vollendeter Feier die Krone und die übrigen Insignien sofort wieder dem Schatze des Stiftes zur Aufbewahrung zurückgegeben werden sollten. Endlich hebt die Schenkungsurkunde noch ausdrücklich hervor, dass die dem Stifte geschenkten königlichen Zierrathen weder im Drange der Umstände, noch wegen eines Krieges, noch für den König, noch für irgend Jemand in der Welt hinweggenommen oder verbraucht werden dürften. Am Schlusse droht der Geschenkgeber sogar mit den Strafen des Himmels, die unabwendbar Jeden treffen würden, der es wage, dem entgegen zu handeln oder diese Verordnungen und gesetzlichen Bestimmungen zu verletzen, oder in irgend einer Weise zu verhindern. Weil nun im zweiten Theile der Urkunde Capitel und Magistrat mit einem höchst feierlichen Eide sich zur Innehaltung dieser Bestimmungen auch ihrerseits verbinden und die Aufbewahrung übernehmen, wie wäre es da füglich anzunehmen, dass sogar schon in den nächsten Jahrhunderten die Krone des Königs Richard nebst den übrigen königlichen Zierrathen verloren gegangen oder für andere Zwecke verwandt worden wäre, ohne dass auch nur eine Andeutung sich erhalten hätte, die darauf hinwiese, durch welche Umstände gedrängt das Capitel und der Magistrat eine so gänzliche Miss-

achtung der strengen Verordnungen des Geschenkgebers sich habe zu Schulden kommen lassen.

Eine solche anderweitige Verwendung der Krone mit den übrigen Kleinodienstücken würde auch, abgesehen von den vorsorglichen Verordnungen des Geschenkgebers schon aus dem Grunde kaum für denkbar zu erachten sein, weil das Capitel nicht nur mit ängstlicher Sorgfalt über die Krönungspontifikalien und die Gerechtsame der Krönung wachte, sondern auch alle jene Geschenke und Werthstücke in hohen Ehren hielt, die ihm von fürstlichen und königlichen Geschenkgebern im Laufe der Jahrhunderte überwiesen worden waren, wie eine Besichtigung des heutigen Schatzes sofort ergibt. Aber auch abgesehen davon, dass hochwichtige Gründe, wie angedeutet wurde, das Aachener Capitel zur ängstlichen Bewahrung und Erhaltung der von König Richard der Aachener Kirche geschenkten und zu seiner Krönung in Gebrauch genommenen Krone bestimmen mussten, sprechen auch andere, innere Gründe unserer Annahme beredt das Wort, dass das unter Fig. VII in verkleinertem Maassstabe abgebildete und auf dem *caput pectorale* Karls des Grossen beweglich ruhende Diadem jene Krone sei, die Richard von Cornwallis aus eigenen Mitteln behufs seiner Krönung nach Aachen gebracht und, nachdem er später in den lange streitigen Besitz der alten Krönungs-Pontifikalien und Insignien auf dem Schlosse Trifels gelangt war, dem hiesigen Münsterschatz auf ewige Zeiten nebst den übrigen oben angegebenen Kleinodien einverleibt habe. Zu diesen innern Gründen ist zu rechnen die eigenthümlich geformte *fleur de lis* mit den kleineren *pinacula*, welche in derselben Form und Verzierungsweise auch an englischen Kronen des XIII. Jahrhunderts, ältern Abbildungen zufolge, vorzukommen pflegten. Hierhin ist ferner zu rechnen die eigenthümliche Fassung der vielen ungeschliffenen Edelsteine, die Aufstellung derselben auf trichterförmigen Röhren die nicht, wie bereits an der böhmischen Krone, vielseitig, sondern mehr oder minder rund gestaltet sind. Namentlich ist aber die noch an die romanische Stylperiode erinnernde Profilirung der Ränder hier nicht zu übersehen, die in grosser Einfachheit um den starken Reifen der Krone herumgeführt ist und in gleicher Weise auch die Lilien und die übrigen Erhebungen des Diadems umgibt. Diese profilirte Randeinfassung, welche in unserm Auge deutlich die Leistungen des Goldschmiedegewerkes gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts kennzeichnet, unterscheidet sich merklich von dem breiten, ornamental mehr entwickelten Rande, welcher den jüngern abschliessenden Bügel der Krone auf beiden Seiten umfasst.

Es würde nun unsere Annahme, dass nämlich das Aachener Diadem zugleich mit dem vorher besprochenen Scepter *cum columba in summitate* aus der Schenkung Richard's von Cornwallis herrühre, durch Gegengründe wohl schwerlich entkräftet werden können, wenn nicht die betreffende Schenkungs-Urkunde von einer goldenen Krone spräche, wohingegen das Aachener Diadem in seinem Material als ein silbernes mit starker Feuervergoldung sich herausstellt. Nachdem es uns in letzten Jahren gelungen ist, eine grosse Anzahl von mittelalterlichen Schatzverzeichnissen und Auf-

zählungen von kirchlichen Kleinodien in Abschrift zu sammeln, in welchen fast durchgängig die adjektivische Bezeichnung *aureus* für Werthstücke von Silber mit starker Feuervergoldung vorkommt, die unmöglich ihres dabei bezeichneten Gewichtes wegen von purem Golde sein können; nachdem wir uns ferner überzeugt haben, wie schwer es für den Laien ist, stark vergoldetes Silber von gediegenem Golde zu unterscheiden, so glauben wir die Behauptung wagen zu können, dass man im Mittelalter ebenso wie heute, das Adjektivum *aureus* bei solchen Werthstücken anwandte, die dem äussern Anscheine nach sich als solche kund gaben. Der blendende Glanz genügte also in der Regel, dass man eine kirchliche Geräthschaft in Urkunden oder Schatzverzeichnissen schlechtweg *aureus* nannte, ohne vorher das Material und dessen Legirung genauer untersucht zu haben.

Liesse sich nun auch noch durch anderweitige geschichtliche Gründe in der Folge erhärten, dass die im Aachener Schatze auf der *herma Caroli Magni* vorfindliche bewegliche Krone das Diadem König Richard's sei, welches er dem Aachener Schatze mit andern königlichen Kleinodien und Kostbarkeiten geschenkt habe, so liegt die Vermuthung nahe anzunehmen, dass diese englische Krone identisch mit jenem Krondiadem anzusetzen sei, welches ältere Schriftsteller als die *corona argentea* bezeichnen, mit welchem die Krönung der Römischen Könige über dem Grabe Karls des Grossen in Aachen vorgenommen zu werden pflegte. Dass jedoch das auf dem Brustbilde Karls des Grossen befindliche Diadem nicht eine Zierkrone ist, um *reverentiae caussa* das *cranium* des grossen christlichen Helden seiner Würde gemäss zu schmücken, sondern dass dasselbe wahrscheinlich bei den Krönungen im Aachener Münster in Anwendung gekommen ist, beweisen unter andern Vorkommnissen jene eingebohrten Oeffnungen an dem untern Kronreifen, die, übereinstimmend mit den Anbohrungen der heutigen böhmischen und ungarischen Krone, ehemals den Zweck hatten, das Kronhäubchen mit dem untern Kronreifen durch starke Seidenfäden zusammenzunähen und in Verbindung zu setzen.

Die früher sogenannte „Cappa Leonis III."

XIII. Jahrhundert.

Höhe des Ornates 4′ 5″ 6‴ — 1,101 M. Durchmesser 9′ 3″ 6‴ — 2,872 M. Umfang (Länge des gestickten Randes) 11′ 3″ 6‴ — 1,49 M.

Abbildung unter Figur VIII, IX und X.

Unter den vielen Ornaten und reichen Stickereien des Mittelalters, die hoffentlich bald in einem besondern Album abgebildet und veröffentlicht werden sollen, bewahrt der Schatz des Aachener Münsters auch noch einen merkwürdigen Chormantel, über dessen Ursprung in letzten Zeiten verschiedene Ansichten geltend gemacht worden sind. Da an der kunstreich gestickten *aurifrisia*, der abschliessenden Randeinfassung, das *opus anglicanum*, nämlich die Goldschmiedekunst in Verbindung mit der Stickerei, zur Anwendung kommt, so hat dieselbe, in sofern ein Theil ihrer Verzierungen in den Bereich des Goldschmiedegewerks fällt, auch für das vorliegende Werk, das sich die Beschreibung der metallischen Kunstschätze des Aachener Münsters zur Aufgabe stellt, auch schon desswegen ein erhöhtes Interesse, weil diese *cappa pluvialis* unserer Ansicht nach als integrirender Theil jenen königlichen Kleinodien und Insignien beizuzählen sein dürfte, welche in Verbindung mit der von Seite 9 bis 16 besprochenen Krone nebst Scepter von der Schenkung Königs Richard von Cornwallis herrühren mögen. Im Folgenden soll nun unter Beigabe der nöthigen Abbildungen weniger die Textur und die Stickereien dieser *cappa* in Betracht gezogen, als vielmehr den metallischen Verzierungen derselben, dem *opus anglicanum*, ein besonderes Augenmerk zugewandt werden. Der Umfang dieser Schrift gestattet es nicht, die Abbildung des Aachener *pluviale* in seiner ganzen Ausdehnung bildlich wiederzugeben. Um jedoch den Lesern ein Bild von der Form und Anlegungsweise dieses seltenen Ornates vorzuführen, verweisen wir auf Figur VIII, Seite 18, welche eine angenommene Figur veranschaulicht, die mit unserer *cappa* bekleidet ist.

Der weite Grundstoff des Chormantels besteht aus einem äusserst feinen Gewebe von dunkelrothem Purpur-Sammt, das in seiner Ganzheit mit kleinen Quadraten in Goldfäden durchwirkt ist. Inmitten eines jeden Quadrates ist durch Nadelarbeit eine Rose erzielt, die im sogenannten Knötchenstich von weisser Seide ausgeführt ist. Wie die Abbildung unter Figur VIII zeigt, ist unser *paludamentum* mit einem kleinen dreieckigen Schildchen auf der Rückseite verziert, das ehemals in eine Spitze ausmündete und an einer starken Seidenschnur befestigt, einen reichverzierten metallischen Knauf zeigte, welcher wahrscheinlich mit einem abschliessenden Quasten in Verbindung stand. Dieser abschliessende Quasten mit seinem metallischen *nodus*, der heute fehlt, bildete nach unserer Vermuthung eine Parallele zu den kleinen silbernen Schellchen, die, hundert an der Zahl, den untern Saum der Chorcappe zieren. Diese *tintinnabula* sind an der untern Oeffnung in Form eines Vierpasses gestaltet und entbehren im Innern der Klöppel. Ein angenehmer Klang, der das Ohr nicht verletzt, entsteht dann, wenn diese silbernen, gleich Blüthen-

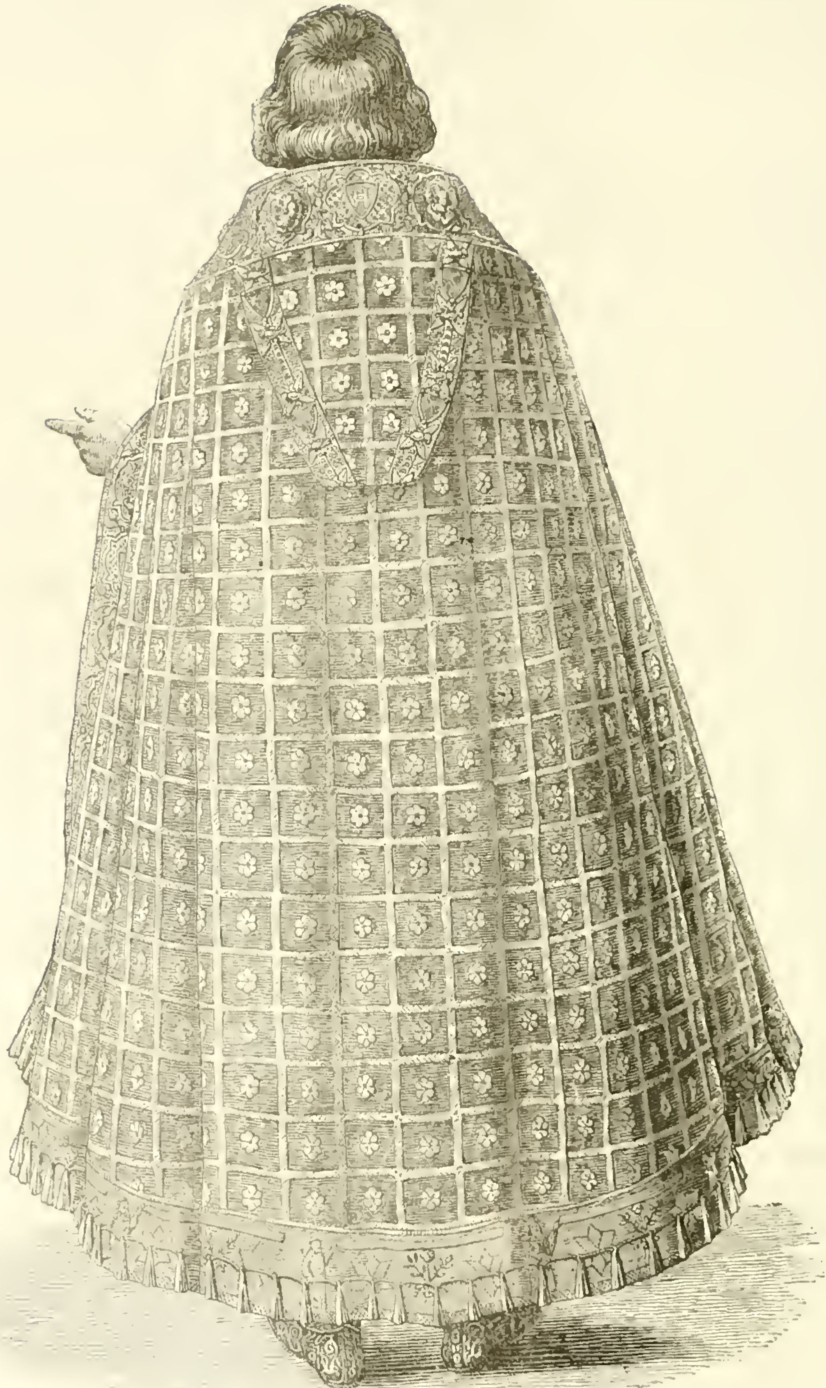


Fig. VIII.

kelchen gestalteten Schellchen bei Anlegung des Ornates aneinander schlagen. Unter Figur IX, Seite 20, sind an einem Theile des unteren Saumes einige dieser Schellchen in natürlicher Grösse ersichtlich.

Eine reichere Ausstattung durch metallische Verzierungen, welche durch Hammerwerk erzielt worden sind, ist dem vordern Theile des Chormantels, der von älteren Schriftstellern sogenannten *aurifrisia* oder *praetexta* dadurch gegeben, dass in den grossen gestickten Vierpässen gedoppelte, sechsblätterige Rosen von vergoldetem Silber angebracht sind, welche mit gestickten Wappenschildern abwechseln, die ebenfalls von Vierpässen eingefasst werden. An dem 9′ 3″ 6‴ langen vorderen Stabe unseres *paludamentum* finden sich heute noch 14 solcher gedoppelter Rosen in vergoldetem Silberblech vor, die durch starke Oesen mit der Stabstickerei in Verbindung stehen. Wie es den Anschein nimmt, war ehemals entweder in Goldblech oder in Perlen auf sämmtlichen 7 Wappenschildern ein Namenszug angebracht, dessen Spuren, fast den Grossbuchstaben H formirend, auf unserer Abbildung unter Figur X, Seite 22, in hellerer Farbe nicht undeutlich zu erkennen sind. Die gedoppelten Rosen, welche vom Goldschmied mit grosser Zierlichkeit angefertigt worden sind, zeigen in den äussern Blatträndern eine trefflich ausgeführte Verzahnung. Die sechs Blätter der unteren grossen Rose sind in der Mitte stark eingedrückt und sind die Vertiefungen derselben je durch eine aufgesetzte Perle verziert; diese Perlen kehren auch in der Mitte der Rose wieder. Da das *opus anglicanum*, von ältern Autoren zuweilen auch *opus hybernicum* genannt, sich häufig bei mittelalterlichen Schriftstellern erwähnt findet, dasselbe aber heute selten mehr anzutreffen ist, so haben wir nicht unterlassen, diese interessante Technik, nämlich die Verbindung der Stickerei mit der Goldschmiedekunst, an dem in Rede stehenden *paludamentum* näher zu erläutern und durch Abbildung in natürlicher Grösse unter Figur IX und X klar zu machen. Wie uns von befreundeter Seite mitgetheilt worden, sollen sich in der Cathedrale zu Durham in England noch einige interessante Ueberreste des *opus anglicanum* erhalten haben; auch in der Schatz- und Gerkammer des Domes zu Halberstadt findet sich noch ein prachtvoll gearbeitetes *antependium* vor, das in englischer Weise durch Stickereien, abwechselnd mit Goldschmiedearbeiten und Perlstickereien, aufs kunstreichste verziert ist.

Am Schlusse dieser kurzen Andeutungen über den technischen Theil des seltenen Chormantels im Schatze des hiesigen Münsters sei hier noch die Frage gestellt: von welchem Geschenkgeber rührt diese *cappa* her und welchem Zwecke war dieselbe ursprünglich gewidmet. In unserer »Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters« haben wir auf Seite 301 u. 302 des II. Bandes nachzuweisen gesucht, es sei im Mittelalter an reichen Stiftern und Cathedralen Sitte gewesen, dass die Canoniker beim Antritt ihrer Pfründe aus eigenen Mitteln eine mehr oder weniger reich gestickte und verzierte *cappa professionis* anfertigen liessen, die sie bei grösseren Kirchenfesten im Chor oder bei Prozessionen in Gebrauch nahmen, und welche nach ihrem Tode in den Schatz der Kirche überging. Es ist nun die

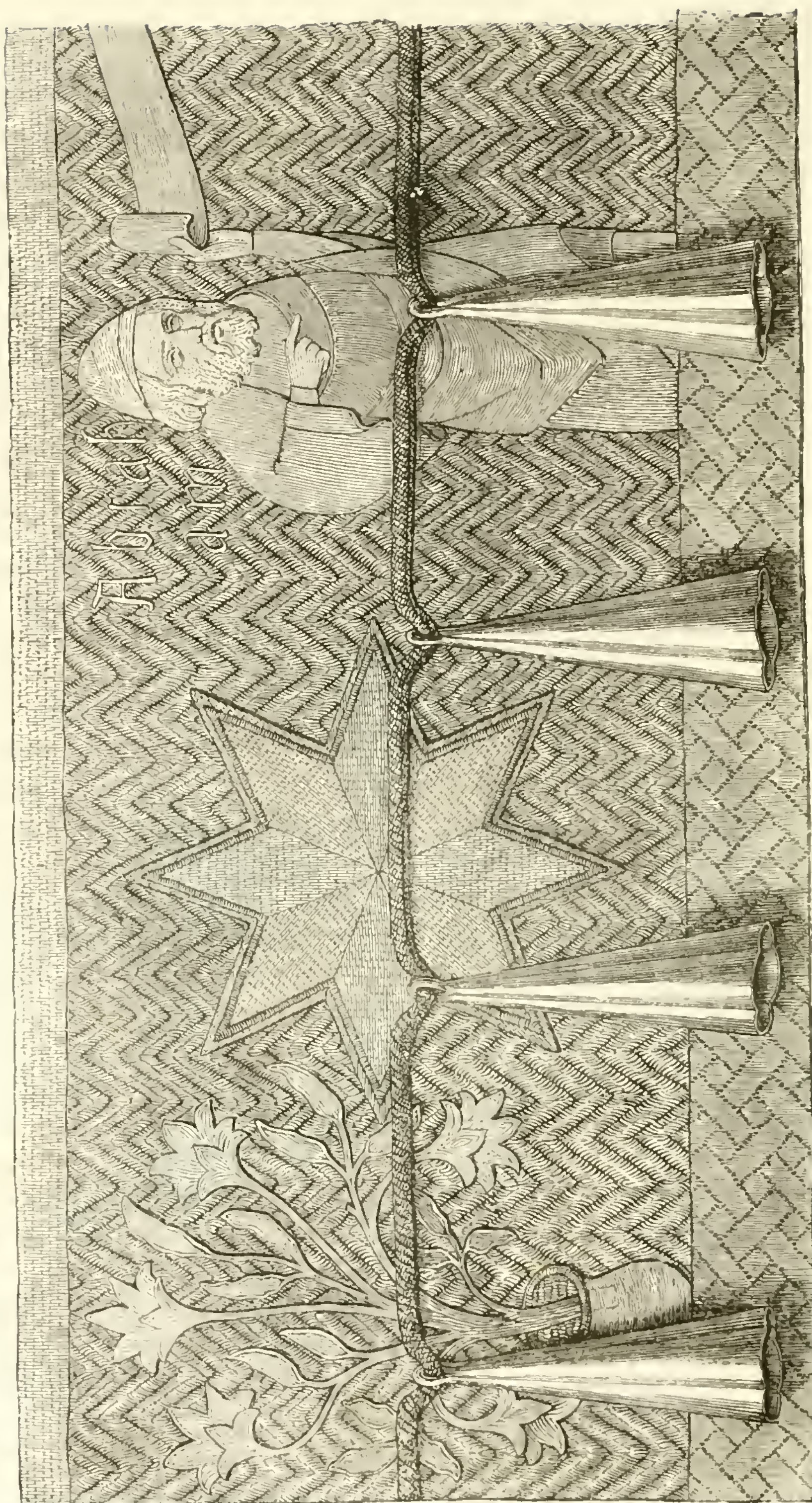


Fig. IX.

Ansicht ausgesprochen worden, dass unser »Rauchmantel« mit den reichgestickten und verzierten Stäben möglicherweise ebenfalls als *cappa professionis* von einem Canoniker des Aachener Stiftes herrühre, und zwar hat man diese Angabe auf das Vorfinden des hinteren Schildes, des *caputium* oder *clipeus* zu stützen gesucht. Von anderer Seite indessen ist die Ansicht geltend gemacht worden, dass der in Rede stehende Ornat vielleicht von der Schenkung König Richard's von Cornwallis herrühre und dass derselbe als königlicher Mantel ein integrirender Theil jener Kroninsignien gewesen sei, die derselbe der noch erhaltenen Schenkungsurkunde zufolge dem Schatze des hiesigen Münsters einverleibt hat. Wir haben in unserm Werke »die Kleinodien des h. Römischen Reiches deutscher Nation nebst den Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei« auf Seite 124 und 125 die technischen und artistischen Eigenthümlichkeiten näher besprochen, auf welche diese letztere Ansicht sich zu stützen scheint. Diejenigen, die ein näheres Interesse an dem Studium dieser merkwürdigen Stickerei haben, verweisen wir auf diese ausführliche Angabe unseres eben gedachten Werkes. Die Gründe, die uns zu der Annahme bestimmen, dass das in Rede stehende Gewand von Richard von Cornwallis herrühren dürfte, sind in Folgendem zu suchen.

Zunächst drängt das *opus anglicanum*, welches, wie ein Blick auf die Abbildung unter Figur IX und X beweist, zu der nahe liegenden Annahme, dass diese auf dem Continent sonst selten anzutreffende Technik in England ihre Entstehung gefunden habe; ferner stimmen auch die Musterungen in dem reich gestickten Stab der Chorkappe chronologisch mit den Tagen der Regierung Richards von Cornwallis ziemlich überein, wie dies ein Blick auf die Abbildung desselben unter Figur X deutlich bekundet; auch die Farbe des äusserst zart gearbeiteten Purpur-Sammts dürfte der Annahme zur Stütze dienen, dass dieser prächtige Purpurstoff eigens zur Anfertigung eines königlichen Mantels ausgewählt worden sei. Endlich sei noch hervorgehoben, dass in der Stickerei an der unter Figur X abgebildeten *aurifrisia* die Blätter jener Pflanze, der *planta Genista*, ziemlich getreu wiedergegeben sind, die als eine Anspielung auf die Dynastie der Plantagenets bezogen werden können.

Wenn nun diese Gründe der Annahme das Wort zu reden scheinen, dass unsere *cappa* wirklich von Richard von Cornwallis herrühre und bei seiner Krönung im hiesigen Münster als *paludamentum regale* angelegt worden sei, so lässt sich jedoch nicht in Abrede stellen, dass das Vorhandensein des *caputium* an derselben sehr befremdend erscheinen muss, zumal an ältern königlichen Mänteln dieser *clipeus* niemals vorkommt, derselbe jedoch an den *cappae professionis* des XIII. und XIV. Jahrhunderts selten fehlt.

Wir werden in einer folgenden Beschreibung Gelegenheit finden auf einen reich verzierten *morsus* hinzuweisen, der, dem Beginne des XIV. Jahrhunderts angehörend, einen Wappenschild mit einem heraldischen Zeichen aufweist, der mit dem auf unserer Abbildung dargestellten grosse Aehnlichkeit hat. Vielleicht wird es einer späteren Forschung gelingen, über Ursprung und Herkommen des eben be-

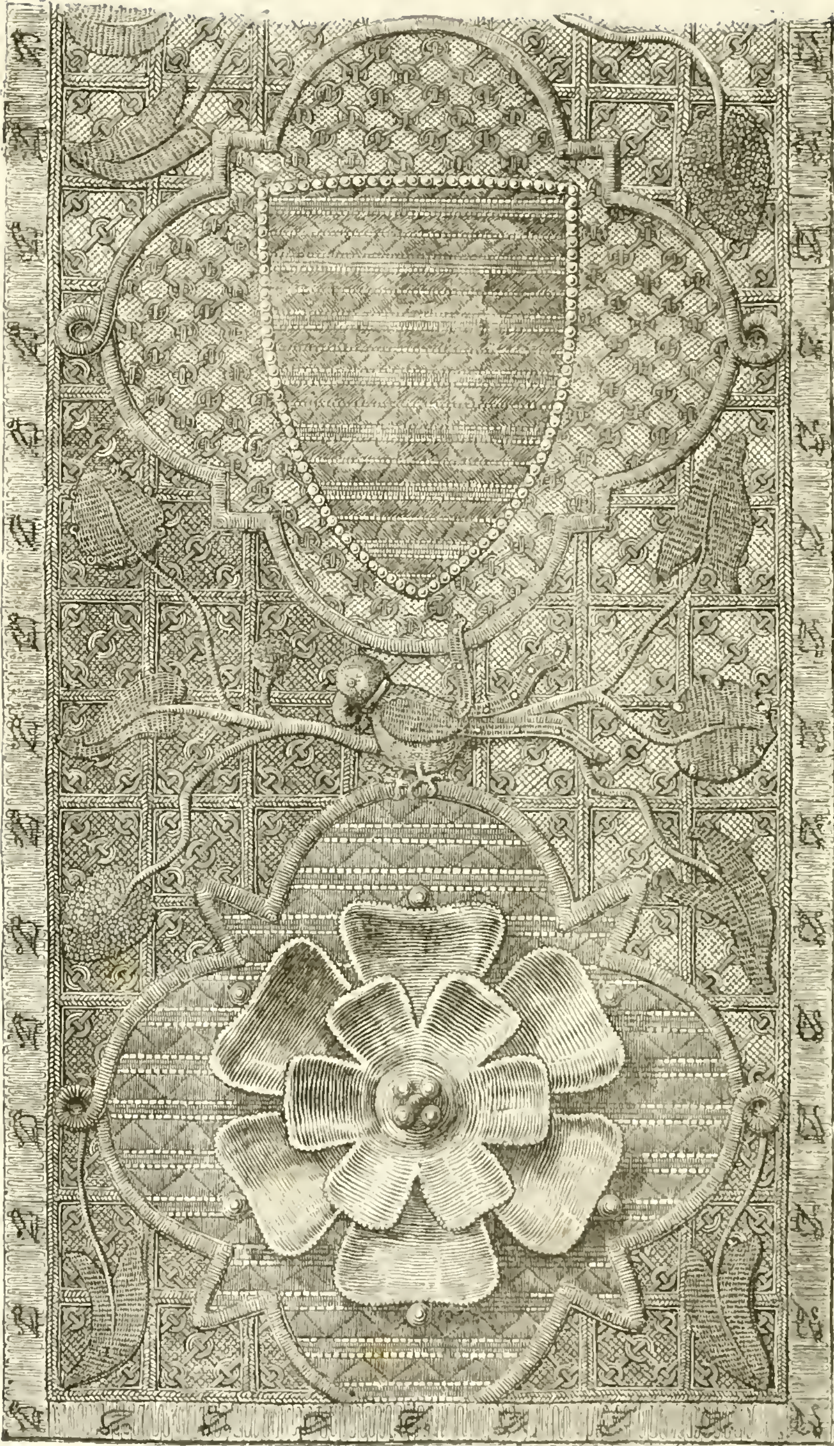


Fig. X.

sprochenen *paludamentum* andere und stichhaltigere Beweisgründe beizubringen, wodurch dasselbe sich, als von den königlichen Geschenken Richard's von Cornwallis herrührend, augenfälliger nachweisen liesse. Das eine aber ist mit aller Bestimmtheit aufrecht zu halten, dass eine hiesige lokale Ueberlieferung nicht die mindeste Berechtigung für sich hat, die da angibt, dass der vorliegende Ornat von Papst Leo III., dem Zeitgenossen Karls des Grossen, herrühre, welcher mit dieser *cappa* bekleidet das hiesige Münster eingeweiht habe.

Jagdmesser

mit elfenbeinernem Griff und Scheide. XIV. Jahrhundert.

Länge der Scheide mit Einschluss des Griffes 1' 6" 7''' — 0,492 M. Länge der Klinge 10" 3''' — 0,271 M.

Abbildungen unter Figur XI, XII und XIII.

Es dürfte auffallend erscheinen, zu welchem Zwecke in den verschiedenen Kirchenschätzen des christlichen Abendlandes heute noch Jagdmesser in reicher Entwickelung der Formen sich häufiger vorfinden, deren technische und künstlerische Einrichtung und Ausstattung auf einen ehemaligen profanen Gebrauch schliessen lassen und welche mit den sonstigen kirchlichen Geräthschaften in keiner Beziehung stehen. Bei Beschreibung des Jagdmessers unter Fig. XXIII und XXIV im I. Theile auf Seite 46 u. 47 ist in Kürze darauf hingewiesen worden, dass diese Dolche, vorfindlich unter den kirchlichen Geräthschaften älterer Abtei- und Cathedralkirchen, nicht selten als Marterwerkzeuge heiliger Blutzeugen, gleichsam als Reliquien in hohen Ehren gehalten wurden. Häufiger jedoch dienten diese reich verzierten, dolchartigen Waffen dazu, um bei Investitur-Feierlichkeiten kirchlich in Gebrauch genommen zu werden. Dieselben wurden alsdann unter Beobachtung besonderer Caeremonien auf den Altar oder sogar in den betreffenden Schrein zu den Reliquien der Heiligen hingelegt, wie das eine merkwürdige Stelle deutlich besagt, die der englische Canonicus Dr. Rock kürzlich aus dem Monasticum anglic. mitgetheilt hat. Dieselbe lautet wörtlich wie folgt: »Rex (Willielmus II.) per cultellum eburneum, quod in manu tenuit et abbati (de Tavistoc) porrexit hoc donum (mancrium de Whurintuna) peregit apud curiam.... Qui quidem cultellus jacet in feretro sancti Rumoni. In cujus manubrio inseritur talis scriptura: Ego Willielmus rex dedi Deo et sanctae Mariae de Tavistoc terram Wlernitum«[1]).

Was nun die künstlerische Ausarbeitung des vorliegenden Dolches, dessen Scheide unter Figur XI in natürlicher Grösse bildlich wiedergegeben ist, betrifft,

[1]) Vgl. auch hinsichtlich des liturgischen Gebrauches ähnlicher reich verzierter Waffen die vielen Citate bei Du Cange und seinen Continuatoren.

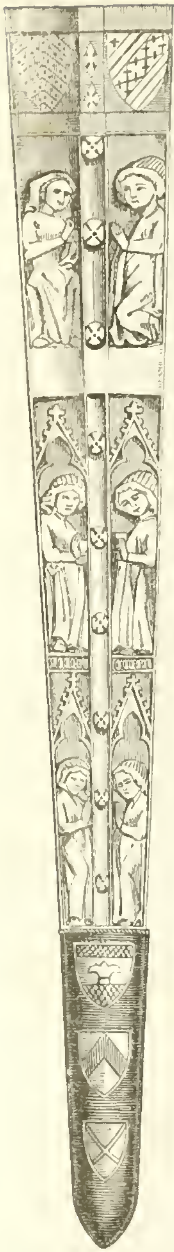


Fig. XI.

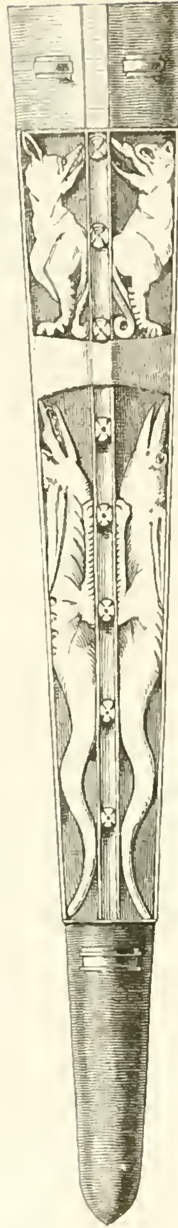


Fig. XII.

so muss nach genauerer Besichtigung der reich sculptirten Hauptseite zugegeben werden, dass die figürlichen Darstellungen, welche in halb erhabener Arbeit unter Fig. XI ersichtlich sind, den oben angedeuteten Zweck und die kirchliche Bestimmung dieser Waffe zu erhärten scheinen. Man erblickt nämlich bei der oberen Ausmündung der Scheide zwei geschnitzte Bildwerke, die in bittender, niederknieender Stellung mit erhobenen Händen gleichsam als *donatores* zu erkennen sind, das heisst als solche, durch welche der betreffenden Kirche ein Grundbesitz als Eigenthum übergeben worden ist. Die eine Figur rechts dürfte eine männliche Person, die links eine weibliche veranschaulichen, deren adliges Herkommen und Geschlecht durch die darüber befindlichen, beiderseitigen Wappenschilder in vergoldetem Silber mit Emailflüssen kenntlich gemacht ist. Wenn eine Erklärung der vier darunter befindlichen stehenden Figuren gewünscht werden soll, so würde man sich zu der Annahme hinneigen können, dass durch diese Figuren von jugendlichem Aussehen entweder die Kinder der oben knieenden Geschenkgeber oder aber, was wahrscheinlicher sein dürfte, die Ministerialen und Zugehörigen derselben dargestellt werden sollen. Die untere Spitze der Messerscheide ist ebenfalls mit drei Wappenschildern verziert, welche in Email verschiedene heraldische Abzeichen erkennen lassen. Auch die Rückseite der Scheide, abgebildet unter Figur XII entbehrt des ornamentalen Schmuckes nicht und zeigen sich hier jene phantastischen kriechenden Thierunholde, halb erhaben ausgestochen, wie sie der Kleinkunst des XIV. Jahrhunderts characteristisch angehören. Dass diese Waffe ehemals zum Tragen eingerichtet war, bezeugt das Vorfinden von kleinen Oesen, die sich auf der Rückseite und zwar an dem unteren und oberen metallischen Theile derselben heute noch vorfinden. Eine einfache und doch zweckmässige Gestaltung zeigt der obere Griff, das *manubrium* des vorliegenden Dolches, der in

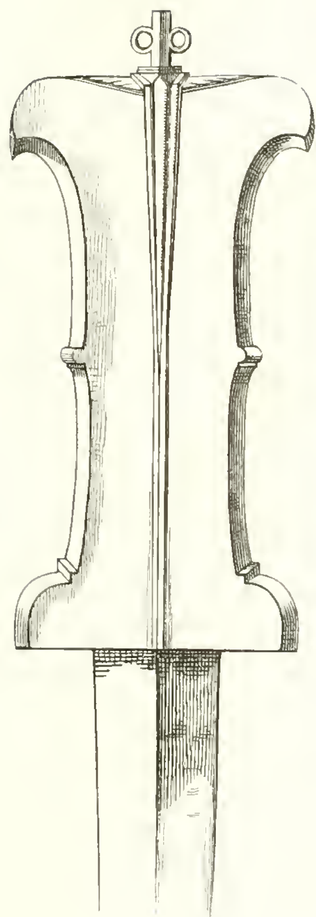


Fig. XIII.

Elfenbein glatt geschnitten ist und nur an den Breitetheilen eine passende Profilirung aufzuweisen hat. Der Dolch, theilweise in natürlicher Grösse angedeutet unter Figur XIII, der mit diesem Handgriff in Verbindung steht, ist zweischneidig gehalten, mit scharf vortretendem Rücken auf beiden Seiten.

Betrachtet man näher die ziemlich stylstrenge, aber unbeholfen und roh geschnitzten Figuren auf der Frontseite der Scheide, erwägt man ferner die frühgothische Gestaltung der Wappenschilder und die Form der kleinen Baldachine, die über den vier untern Figuren als Ziergiebel sich erheben, so dürfte man darin deutliche Belege finden, dass die in Rede stehende Waffe in der ersten Hälfte oder spätestens gegen die Mitte des XIV. Jahrhunderts Entstehung gefunden habe. Hinsichtlich der massenhaften Anfertigung ähnlicher in Elfenbein geschnitzten Messer und Dolche fügen wir hier noch hinzu, dass bereits im XIII. und XIV. Jahrhundert im nördlichen Frankreich, namentlich zu Paris, dessgleichen zu Abbéville geschlossene Zünfte angetroffen werden, die sich damit beschäftigten, für ausgedehnte Verkaufszwecke geschnitzte Scheiden und Handgriffe für Messer und Dolche, dessgleichen auch elfenbeinerne Einfassungen für Metallspiegel und für Kämme anzufertigen. Wir entnehmen diese Angabe dem Livre des Mestiers, worin unter dem Jahre 1266 sich folgender Paragraph vorfindet: Quiconque veut estre coutelier à Paris, c'est à savoir fésseurs de manches à coutiaux, d'os et de fust et d'yvoire, et faisieurs de pignes d'yvoire et enmancheurs de coutiaus estre le puet.

Noch sei bemerkt, dass in den inhaltsreichen Verzeichnissen der beweglichen Güter und Kleinodien Karl V., Königs von Frankreich, dessgleichen in den Inventaren der Ducs de Bourgogne und der Ducs de Berry an vielen Stellen reich gearbeitete und mit eingeschmelzten Wappenschildern verzierte Messer und Dolche namhaft gemacht werden, welche mit der eben beschriebenen Schmuckwaffe wahrscheinlich grosse Aehnlichkeit aufzuweisen hatten.

Reliquienbehälter

in Form einer gothischen Kapelle aus vergoldetem Silber. XIV. Jahrhundert.

Höhe 3' 11" 10''' — 1,25 M. Breite 1' 2" — 0,37 M. Grösste Länge 2' 3" 5''' — 0,725 M. Gewicht 90 Pfund.

Abbildung unter Figur XIV.

Reliquiengefässe in ähnlicher architektonischer Entwickelung, wie solche die Abbildung unter Fig. XIV zeigt und in dieser Ausdehnung, sind heute in den Kirchenschätzen des Abendlandes zur grossen Seltenheit geworden. Dieselben führen in alten Schatzverzeichnissen häufig nach ihrem äussern Aufbau den Namen *capella reliquiarum* oder *feretrum cum pinnaculis et cymboriis.* Die letztere Benennung, welche auch unserer Kapelle zukommt, bezeichnet einen tragbaren grösseren Reliquienbehälter in Form eines architektonisch reich gegliederten Aufbaues. In der That ist das in Rede stehende Reliquiar noch bis zur französischen Revolution als *feretrum* bei Prozessionen und öffentlichen Bittgängen, besonders bei der Frohnleichnams- und Karlsprozession von Klerikern feierlich umgetragen worden, wie es nur noch Wenigen unter den Lebenden zur erhebenden Erinnerung geblieben ist. Auch der Anfertiger dieses Meisterwerkes kirchlicher Goldschmiedekunst hat die ebengedachte tragbare Bestimmung desselben in der Verzierungsweise auf's deutlichste ausgedrückt, indem die eigentliche *arca reliquiarum* von vier Engeln getragen wird, während an der Vorderseite ein Papst und ein Bischof und hinten zwei Lanzenträger, Wappenschilder haltend, dasselbe umstehen und gleichsam begleiten. Der ganze Aufbau ruht auf einem vierseitig länglichen, mit Inschriften versehenen Untersatz, der, nach Analogie ähnlicher Schreinwerke des XIV. Jahrhunderts, von acht Löwen getragen wird. Die Fläche des Sockels hat vier Durchbohrungen, die wahrscheinlich ehemals zu einer von der gegenwärtigen verschiedenen Befestigungsweise gedient haben. Auf dieser Fläche steht der etwas kleinere eigentliche Reliquienschrein auf acht kurzen sehr einfachen Rundsäulchen, sammt den über Eck stehenden Engeln und den vier andern eben erwähnten Standbildern.

Das eigentliche Reliquiar hat drei Haupttheile, nämlich eine langschmale vierseitige Lade, ein aus drei Spitzbogenhallen bestehendes hohes und durch mehrere Querdächer verbundenes Mittelstück und einen mit drei Baldachinen versehenen in drei Dachhelmen auslaufenden Thurmbau, an welchem der Mittelbau die beiden seitlichen *pinnacula* merklich überragt und eine Anlage sich zeigt, wie sie an grösseren Bauwerken der Gothik sehr häufig vorkommt.

Die untere Lade, fast ganz offen, und nur durch ein zierliches, in ornamentirten Vierpässen geschlungenes Maasswerk gleichsam vergittert, wird mittelst dicker Krystalltafeln verschlossen. Es enthält ein ungefähr 16" 9''' — 0,443 M. langes, an den Enden etwas abgebrochenes, mit einem rothen Bande stellenweise umschlungenes Schienbein Karls des Grossen, getragen von zwei knieenden, silbervergoldeten Engeln, die dasselbe vermittels einer silbernen Schleife in Händen halten.

Unter dem mittlern und breiteren Baldachine des Mittelbaues erblickt man eine kunstvoll in edlem Metall getriebene und mit Perlen und Edelsteinen ge-

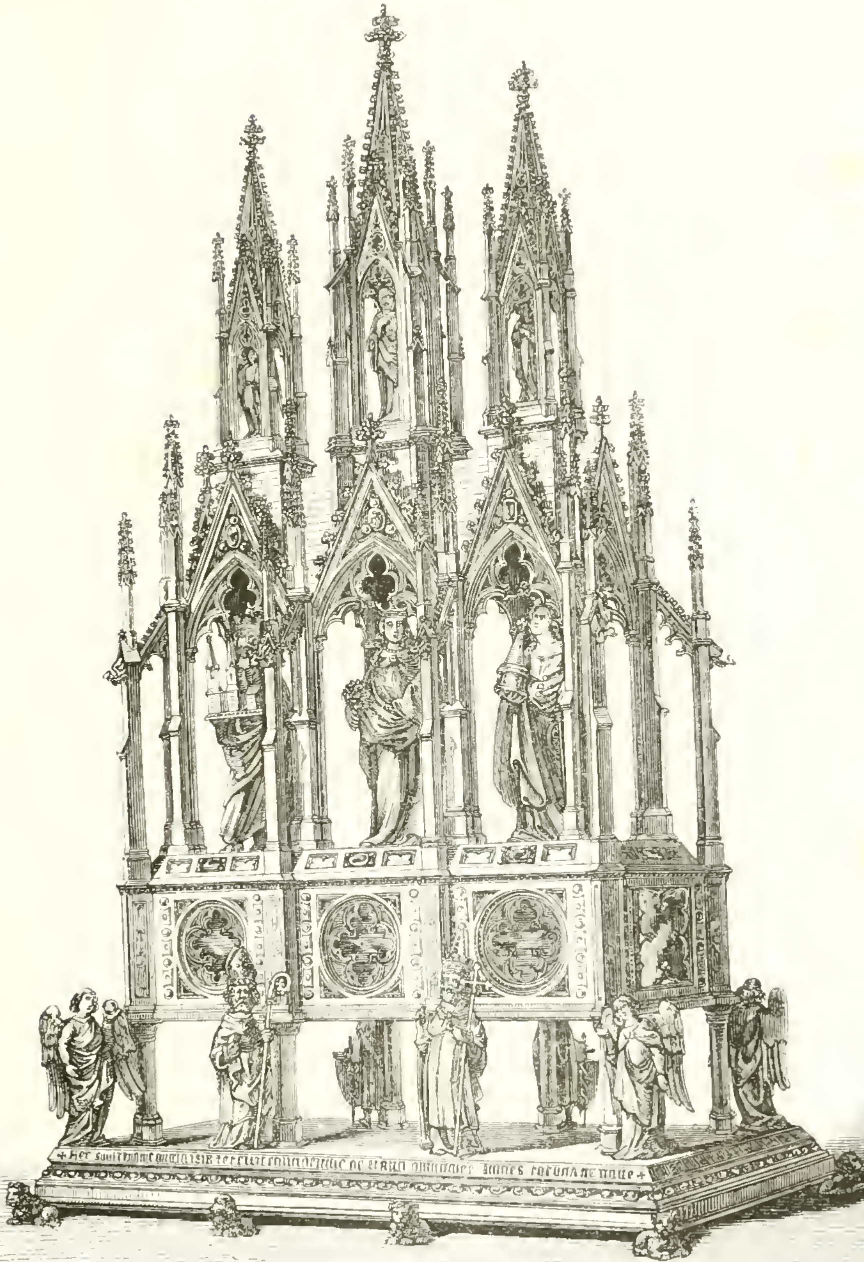


Fig. XIV.

schmückte Statue der Gottesmutter, die das Jesuskindlein auf dem linken Arm und in der rechten Hand eine goldene Rose mit Edelsteinen verziert trägt; unter dem Baldachin zur Rechten hat der Künstler das Bild Karls d. Gr. mit dem Münsterbau, zur Linken das der h. Katharina hingestellt, welche letztere in der linken Hand Rad und Schwert, in der Rechten ein kleines rundes mit hohem Thurmbau versehenes Krystallreliquiar hält.

Dieses letztere sieht dem unter Fig. a, Seite 18 des Anhanges in unserm Werke »die Kleinodien des h. römischen Reiches etc.« beschriebenen, sowie einem andern in der Kirche St. Johann zu Köln befindlichen, in unserm »heiligen Köln« Taf. 34, Figur 101 abgebildeten mit Ausnahme des fehlenden Fusses sehr ähnlich. Es enthält einen in Silberblech gefassten Zahn der h. Katharina und eine kleine rundliche, rothdurchscheinende Glasphiole.

Im obern Bau erblickt man unter dem mittlern Thurmbaldachin die Statuette des Heilandes, der mit der Linken eine in ein goldenes Gefässchen gefasste Reliquie eines Kreuznagels trägt, dessen anderer Theil in der Sainte Chapelle zu Paris aufbewahrt werden soll. Das kleine Gefäss wird mit einem an silbervergoldeter Kette befestigten Deckel geschlossen, dessen Spitze mit einem prachtvollen Edelstein bekrönt ist. Im rechten Baldachin trägt ein Engel eine in Kreuzform gefasste Partikel des h. Kreuzes, im linken ein zweiter Engel Reste aus dem Grabe des h. Johannes.

Der Reliquien-Inhalt der *capella* ist, wie es selten der Fall zu sein pflegt, in Metallschrift auf blauem Schmelzgrund auf einer der Leisten des Untersatzes genau angegeben.

Diese Inschrift, durchaus in gothischen Minuskeln gehalten, lautet:

|| + *hec . sunt . reliq | uie . que . in ist | o . feretro cont | inentur . de . c | lauo . dumini . | de . spinea . coro | na . de . ligno . cr | ucis . de spongy || a . eisdem . br. | achium . tres | . dentes . ossa | minuta . plur || . ima . sancti . kar | oli . magni . imp | eratoris . de . c | apillis . sancti | . iohannis . bap | tiste . de pul uere . sancti . io | hannis . ewan || geliste . de . | brachio . sancti | nycolai . dens | . beate . Katherine* || [1])

»Dies sind die Reliquien, welche in dieser Truhe enthalten sind: Vom Nagel des Herrn, von der Dornenkrone, vom Kreuzholz, vom Schwamme desselben. Der Arm, drei Zähne, sehr viele kleine Gebeine vom heiligen Kaiser Karl dem Grossen. Von den Haaren St. Johannes des Täufers. Vom Staub des h. Johannes des Evangelisten. Vom Arm des h. Nikolaus. Ein Zahn der h. Katharina.«

[1]) Die bezeichnen den Beginn einer besonderen Seite des Reliquiars; die dagegen die kleinen langvierseitigen schmalen Metallkapseln, in welchen die Schrift liegt und welche absatzweise rings um den Fuss nebeneinander gereiht sind. Die grössern Punkte bezeichnen Rosenblümchen.

Was die künstlerische Auffassung und Durchführung unserer Reliquienkapelle betrifft, so hat der ausführende Meister durch die vielen statuarischen Ausstattungen den strengen geometralen Charakter, der besonders das folgende Reliquiar bezeichnet, zu mildern verstanden und das Werk zu einem der vollendetsten gestaltet, das nach so vielen Verwüstungen in den letzten Jahrhunderten die Goldschmiedekunst aus der Periode des entwickelten Spitzbogenstyls heute noch aufzuweisen hat. Die einzelnen Statuetten zeigen den edlen Faltenwurf der Gewänder, so wie jene dramatisch bewegte Körperhaltung, welche die frühere und mittlere Gothik so sehr auszeichnen. Es dürfte schwer halten die Namen der beiden kirchlichen Würdenträger, jenes Papstes und Bischofes genauer zu bestimmen, welche in getriebener Arbeit den Sockel des *feretrum* umstehen. Der Papst trägt noch die einfache Krone, die mit der spitz ansteigenden Mitra verbunden ist; mit der Linken segnet er und zwar mit zwei aufgehobenen Fingern; in der Rechten hält er einen Kreuzstab. Derselbe ist bekleidet mit der Albe und dem Chormantel, während der Bischof einen sehr einfachen Krummstab führt und mit der *casula* bekleidet ist.

Von den beiden Lanzenträgern auf der Kehrseite führt der eine einen Schild, welcher einen rothen langgeschweiften Löwen auf figurirtem Goldgrund zeigt, den ein schmaler blauer Emailstreifen einfasst. Das andere Wappenschild lässt eine goldene, nicht gekrönte Männerbüste auf blauem Feld erkennen. Am Fusse der Büste befinden sich im vierseitigen Untersatz zwei gerade Einschnitte, welche auf ein tragbares Bild hinzudeuten scheinen. Einem kundigen Heraldiker bleibt es vorbehalten nachzuweisen, welchem fürstlichen oder gräflichen Hause diese Wappenschilder gehört haben.

Unter den vielen Ornamenten, welche unser Reliquiar zieren, sei hier besonders ein aus zwei oberen kleineren und zwei unteren grösseren Spitzblättchen gebildetes kreuzblumenartiges hervorgehoben, das sich zur Belebung der Hohlkehlen an den kirchlichen Geräthschaften aus der Mitte und letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts immer wieder vorfindet und an vielen Prachtgefässen des Aachener Münsters als charakteristisches Merkmal für eine bestimmte Zeitepoche anzutreffen ist.

Eine besonders reiche Zierde bilden ferner jene Schmelzarbeiten, welche fast alle geraden Flächen des Schreines schmücken und welche acht Apostel und eben so viele andere Heilige darstellen. Unter den gothischen Gefässen unseres Schatzes wird das in Rede stehende in seinen vielen durchschimmernden, figuralen Schmelzwerken nur von der ähnlichen Kapelle und dem Scheibenreliquiar übertroffen, welche in einer folgenden Abhandlung besprochen werden. Sowohl die reichen architektonischen Formen, wie die vielen durchsichtigen Schmelzarbeiten, dessgleichen die stellenweise angebrachten, künstlich gefassten Edelsteine, welche die Flachtheile schmücken, sichern dem in Rede stehenden *feretrum* nicht nur hinsichtlich seiner Composition, sondern auch wegen seiner gelungenen technischen Ausführung eine der hervorragendsten Stellen unter den Gebilden der kirchlichen Goldschmiedekunst des XIV. Jahrhunderts. Eine glaubwürdige Ueberlieferung

schreibt die Entstehung dieses Reliquiars der Opferwilligkeit und dem Kunstsinne Karl's IV. zu.

Sämmtliche architektonische Formen, die hinsichtlich ihrer charakteristischen Ausbildung mit denen am Dome zu St. Veit zu Prag sehr verwandt sind, nicht weniger die Composition der eiselirten Heiligenfiguren in ihrer stylstrengen Drapirung, hauptsächlich aber die vielen eingeschmelzten Ornamente mit ihren phantasiereichen Musterungen legen Zeugniss dafür ab, dass die ebengedachte Tradition chronologisch mit den Formen des *feretrum* nicht im Mindesten im Widerspruch steht. Im Hinblick auf die formverwandten Meisterwerke der Goldschmiedekunst im Domschatze von St. Veit zu Prag, die, authentischen Inschriften gemäss, als Geschenke Karls IV. an seine Lieblingskirche zu betrachten sind, würden wir kein Bedenken tragen, die Entstehungszeit der ebengedachten Reliquienkapelle in das dritte Viertel des XIV. Jahrhunderts zu versetzen.

Dieses Reliquiar, sowie die folgende Kapelle Philipp's II. unter Figur XVI standen mit mehreren kleineren noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts in einem aussen und innen mit werthvollen älteren Malereien geschmückten Holzschrein im Münsterchor, der Evangelienkanzel gegenüber, wie wir von einem noch lebenden Augenzeugen erfahren haben. Der ganze Schrein diente zugleich als eine Art von Sakramentshäuslein, zu dem man auf einer Treppe hinaufstieg und wurde zuweilen von dort aus der Segen mit dem Sanctissimum gegeben.

Reliquienbehälter

in Form eines langvierseitigen Altartisches, in vergoldetem Silber.
XIV. Jahrhundert.

Länge des Fusses 1′ 10″ 7‴ — 0,596 M. Breite des Fusses 5″ 6‴ — 0,146 M. Höhe des Ganzen 1′ 2″ 4‴ — 0,379 M.

Abbildung unter Figur XV.

Das Mittelalter liebte es, die Ueberbleibsel der Heiligen in kostbaren Behältern von solchen Formen aufzubewahren, deren Aeusseres sofort schon andeutete, welchem Körpertheile die betreffende Reliquie angehört habe. So pflegte man die Ueberbleibsel der Hirnschale verschiedener Heiligen meistens in getriebenen Kopfbildungen oder Büsten von Gold- oder Silberblech aufzubewahren, die man *capita pectoralia, hermae* oder auch schlechtweg *crania* nannte. Zur Aufbewahrung von grösseren Theilen des Ober- oder Unterarmes verfertigte der Goldschmied zierliche meist in edlen Metallen getriebene Reliquiarien in Gestalt eines Unterarmes mit ausgestreckter Hand. Für die kunstgerechte Beisetzung eines Theiles vom Armschenkel des h. Simeon hätte man dem Brauche des Mittelalters gemäss ebenfalls wieder ein *brachiale* in Form eines Armes anzufertigen Veranlassung gehabt.

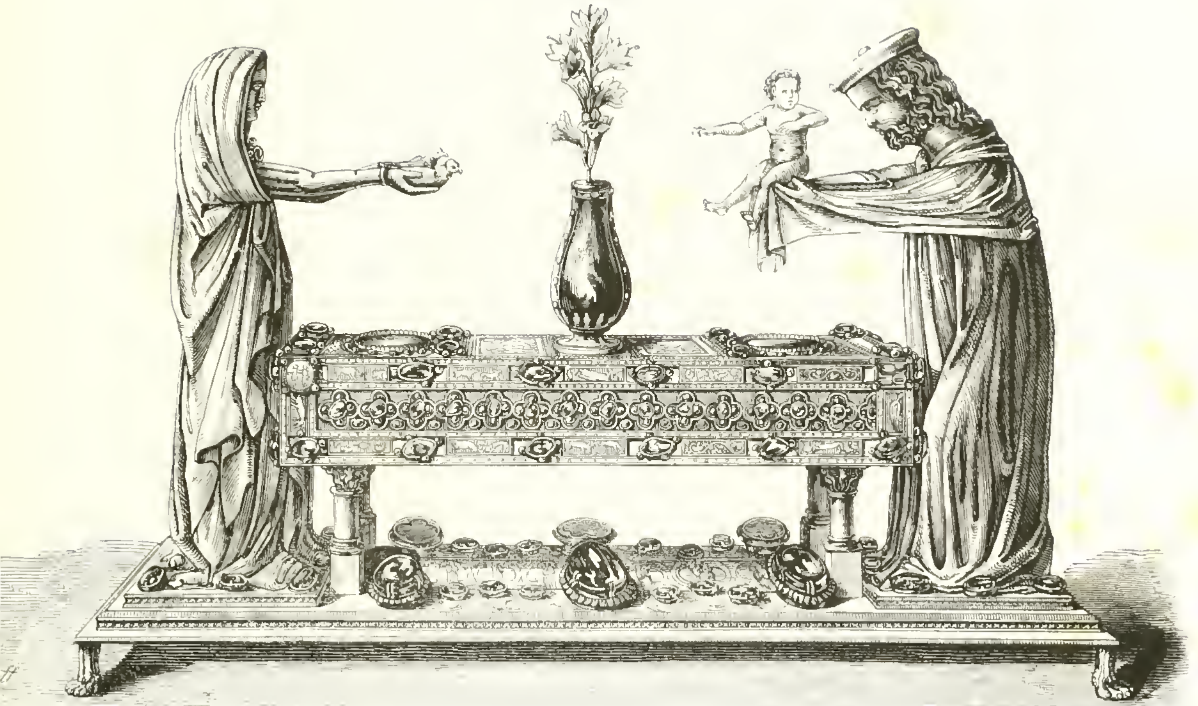


Fig. XV.

Da indessen in mittelalterlichen Kirchenschätzen dergleichen Reliquienarme in grosser Zahl und in vielgestaltiger Abwechselung der Formen sich vorfanden, so scheint man bei Einfassung des Armschenkels des h. Simeon auf eine neue Form Bedacht genommen zu haben. Damit jedoch die äussere Beschaffenheit des Reliquiars an den h. Greis Simeon augenfälliger erinnere, gestaltete man den Behälter, der einen grösseren Theil der *ulnae* aufzunehmen bestimmt war, die den Herrn bei seiner Aufopferung im Tempel getragen hatten, in idealer Weise gleichsam als jenen Altartisch, auf welchem die Aufopferung des Heilandes im Tempel vollzogen worden war.

Die reich verzierte kleine *mensa* als *receptaculum*, worin die Reliquie des h. Simeon ruht, hat mit Hinzunahme der unterstehenden Säulen eine Höhe von 5″ 3‴ — 0,138 M. Das viereckig längliche Reliquiar selbst misst in seiner grössten Ausdehnung 13″ 9‴ — 0,364 M., bei einer Breite von 3″ 2‴ — 0,084 M. und einer Höhe von 2″ 6‴ — 0,066 M. Das kleine Schreinwerk ruht an den vier Ecken auf vier gedrungenen Rundsäulchen mit grossen Kapitälen, welche Säulchen ihrerseits wiederum auf kräftigen Untersätzen von sechseckiger Form basirt sind. Die Oberfläche des Altartisches ist in fünf Felder getheilt, von denen das mittlere oblonge Feld die weiter unten erwähnte Phiole von Onyx trägt. Die beiden nächstliegenden vierseitigen Felder stellen in trefflich gearbeitetem durchsichtigen Schmelzwerk einerseits die Gottesmutter mit dem Kinde, andererseits einen

knieenden König mit Heiligenschein dar, wie er eine kleine, mit rothen Kreuzchen verzierte Lade zum Opfer darbringt. Mit Rücksicht auf diese Darstellung ist man geneigt, an einen fürstlichen Geschenkgeber, etwa an Karl den Grossen oder Kaiser Heinrich II., zu denken. Die beiden äussersten Felder sind kreisförmig gestaltet und enthalten, von Krystallgläsern verdeckt, Pergament-Inschriften in gothischen Majuskeln und Minuskeln folgenden Inhalts. Zur Seite Mariä: *Brachiu. justi Symeonis — de clavo sci petri. Dens sci Anastasii. De sco Jeronimo* ... Zur Seite des h. Simeon: *Reliquie Sce gertrudis... Sancte lucie... Sci marcellini. Sci victorini. Sci Ciriaci.* — Die vier Hochseiten des Behälters sind gleichmässig mit einer grossen Zahl von kunstreich gefassten Edelsteinen und Perlen verziert, die mit kleinen emaillirten Blättchen abwechseln, welche auf gemustertem Tiefgrunde phantasiereiche Gebilde der Thier- und Pflanzenwelt in vielfarbigem, durchscheinendem Schmelz zum Vorschein treten lassen. Selbst die wenig sichtbare Unterseite der kleinen Lade ist mit einer einfachen ciselirten Verzierung versehen. Dasselbe System der Ornamentation findet sich auf der Fuss- und Deckplatte beobachtet, auf welcher der ebengedachte freistehende Altartisch befestigt ist. Hier erblickt man ebenfalls eine grössere Zahl von ungeschliffen gefassten Edelsteinen, die mit figuralen Darstellungen und eingeschmelzten Verzierungen abwechseln und so die breite Fläche des untern Fussstückes beleben, das auf vier ciselirten Ständern in Form von Löwentatzen sich erhebt.

Um ferner den Inhalt des Reliquiars noch anschaulicher zu machen, hat der Goldschmied in getriebener Arbeit die Aufopferung im Tempel in folgender Weise bildlich wiedergegeben. An der Ehrenseite des Altars, rechts, erblickt man in faltenreichem vergoldetem Gewande die allerseligste Jungfrau in dem Augenblicke, wo sie nach der Gesetzesvorschrift am Tage der Reinigung die Gabe der Armen, ein Paar Turteltauben, darbringt; auf der linken Seite der *mensa* steht das in Silber getriebene, vergoldete Standbild des greisen Simeon, wie er, um seine Ehrfurcht zu bezeugen, mit verhüllten Händen den lang ersehnten Heiland auf seine Arme nimmt und das bekannte Loblied anstimmt: »Nun lass, o Herr, deinen Diener in Frieden fahren, weil meine Augen dein Heil gesehen haben.« Als ausfüllendes Ornament hat der Künstler zweckmässig zwischen diesen beiden in Wechselbeziehung stehenden Figuren ein zierliches Gefäss mitten auf der Oberfläche des Schreins befestigt, das in Form einer *ampulla* von geschliffenem Achat in einem kleinen Schwamm von dem Oele enthält, das aus einer Reliquie der h. Katharina geflossen sein soll[1]). Das Onyxfläschchen ist gleichsam als Blumenvase aufgefasst, aus welcher

---

[1]) Wir haben in vielen Kirchenschätzen des Abendlandes Reliquien in reichen Fassungen angetroffen, die ein Oel unter obiger Angabe enthielten. In dem ehemaligen Stifte zu Grefrath bei Elberfeld, wo heute noch eine grössere Zahl von kunstreichen Reliquiengefässen aufbewahrt wird, findet sich ebenfalls ein grosses Gefäss, das mit diesem Oele gefüllt ist; dessgleichen auch in einer zierlich gestalteten *monstranciola* ein kleines Gebein der h. Katharina, von welchem eine

eine silberne Lilie mit vielen Blüthen hervorsprosst. Obschon der Faltenwurf der Gewänder an den beiden ebengenannten in Silberblech getriebenen Statuetten von der Leichtigkeit zeugt, mit welcher der Goldschmied auf das Treiben von Figuren sich verstand, so verräth die Composition, namentlich was das anatomische Ebenmaass betrifft, manche Härten. Mit grösserer Meisterschaft sind hingegen die vielen ornamentalen Schmelzwerke ausgeführt, mit welchen die breite Fussfläche und die vier Seiten des eigentlichen Reliquienbehälters auf das Mannigfaltigste ausgestattet sind. Fasst man die Haltung der Figuren und den geradlinigten, noch wenig geknickten und manirirten Faltenwurf der Gewänder näher ins Auge, betrachtet man aufmerksamer die vielen eingeschmelzten Verzierungen mit jenen phantastischen kriechenden Thierunholden, wie sie in der Goldschmiedekunst des Mittelalters für einen gewissen Zeitabschnitt bezeichnend sind; so wird man zu der Annahme gelangen, dass der in Rede stehende, eigenthümlich gestaltete Reliquienbehälter gegen Mitte des XIV. Jahrhunderts ungefähr zu derselben Zeit Entstehung gefunden, wo auch die auf Seite 26 bis 30 beschriebene Reliquienkapelle mit ihren vielen ähnlichen Schmelzwerken angefertigt worden ist.

Reliquienkapelle

in vergoldetem Silber. XIV. Jahrhundert.

Höhe 2′ 11″ 10‴ — 0,935 m. Breite des Fusses 2′ 4″ 5‴ — 0,743 m. Tiefe 1′ 2″ 8‴ — 0,382 m.

Abbildung unter Figur XVI.

Wenn die Ueberlieferung angibt, dass das auf S. 26—30 besprochene Reliquiar dem Kunstsinne Karl's IV. Enstehung zu danken habe, so ist dieser Ueberlieferung auch schon desswegen Glauben zu schenken, weil nicht nur der Entwurf des Ganzen, sondern mehr noch die charakteristischen Einzelheiten das eigenthümliche Stylgepräge der deutschen Goldschmiedekunst aus der Regierungszeit des ebengedachten Kaisers (1347—1378) deutlich erkennen lassen.

Wenn aber eine andere Sage das Herkommen der unter Figur XVI. abgebildeten *capella reliquiarum,* des formverwandten Gegenstückes von Fig. XIV, als Geschenk aus den Tagen Königs Philipp II. von Spanien (1556—1598) herleitet, so stehen mit dieser Angabe sowohl der Entwurf als auch die architektonischen und ornamentalen Einzelheiten so entschieden im Widerspruche, dass man zur Ausglei-

Menge Urkunden von Augenzeugen besagen, dass jenes in einem grossen Krystallgefässe enthaltene Oel zu verschiedenen Zeiten aus diesser zuletzt erwähnten Reliquie geflossen ist. Vgl. diese Urkunden, so wie den geschichtlichen Hergang in dem Anhange des Werkes: »Geschichtliche Nachrichten über die Aachener Heiligthümer von Dr. Floss.«

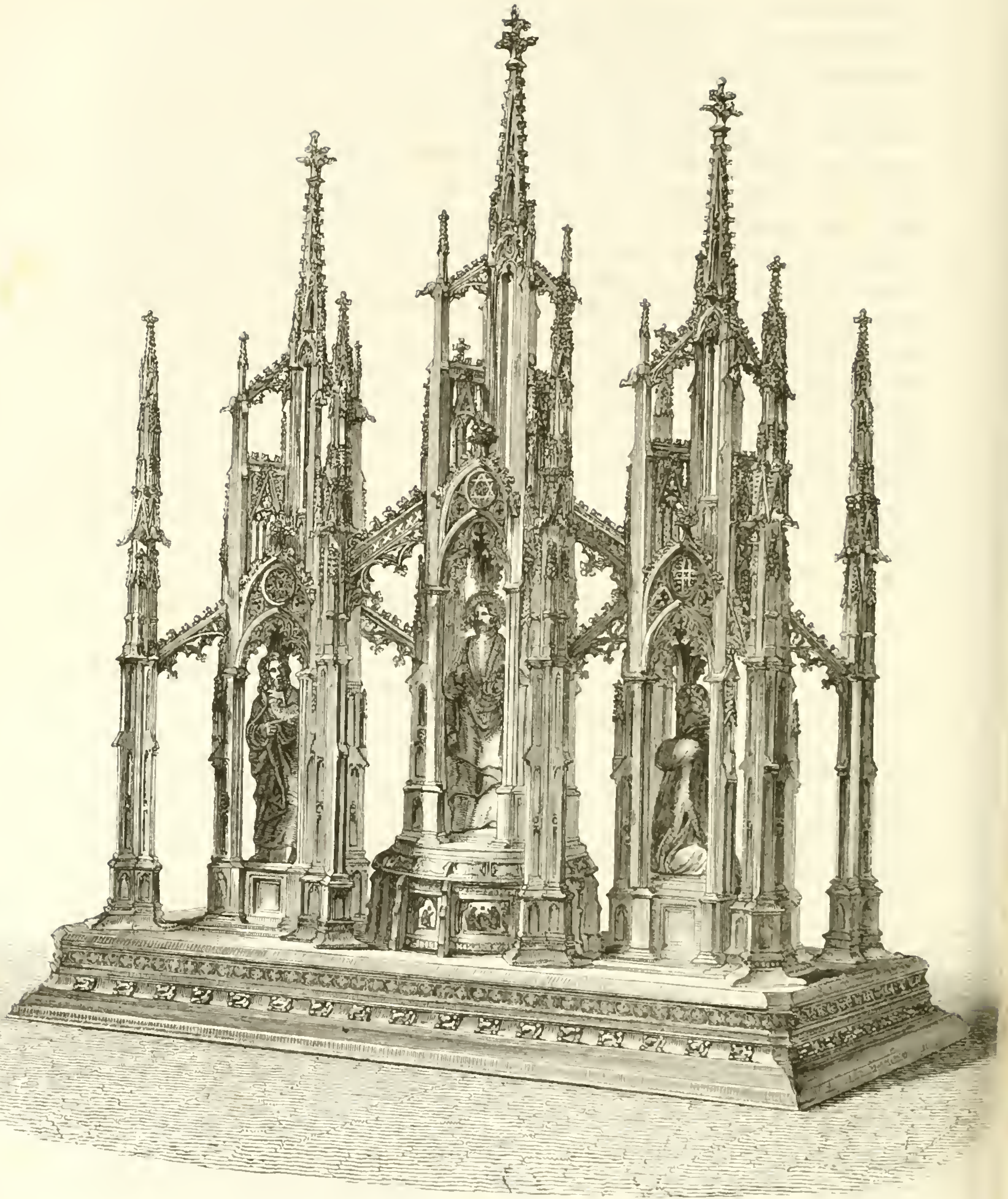


Fig. XVI.

chung desselben nur annehmen kann: es sei dies Reliquiar in der Zeit der blühenden Gothik verfertigt und erst durch Philipp II. nach Aachen als Geschenk gesandt worden. Obgleich die architektonischen Details in starker Häufung der Formen an dieser Reliquienkapelle bedeutend reicher vorwalten, als bei dem ähnlichen *feretrum*, dargestellt unter Fig. XIV, obgleich ferner auch der Grundriss beider Kapellen sehr verschieden zu nennen ist: so muss dennoch unbedingt zugegeben werden, dass die Zeiten ihrer Entstehung nicht fern auseinander liegen. Wir nehmen ohne Bedenken an, dass die sogenannte Kapelle Philipps II. entweder im dritten, oder wenn nicht, im letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts angefertigt worden ist. Hierbei stützen wir unsere Annahme vornehmlich auf die grosse Uebereinstimmung, die an dem in Rede stehenden Reliquiar in der consequenten Ausbildung der Fialen, der Streben, der Giebelfelder, mit entsprechenden Bautheilen am Dome von St. Veit, dem Bauwerke Karls IV., gefunden werden. Vor allem ist uns aber eine grosse Formverwandtschaft aufgefallen, die dasselbe mit jenem zierlichen, in Eisenblech getriebenen Thurmwerk besitzt, das ehemals wahrscheinlich zur Aufbewahrung der hl. Eucharistie diente und das heute an einer Wandfläche der St. Wenzelkapelle im Dome von St. Veit befestigt ist. Die an demselben befindlichen Wappenschilder bekunden deutlich, dass diese *turricula* aus der Spätzeit der Regierung Karls IV. herrührt. Auf diesen karolinischen Zeitabschnitt in der Entwickelung der Goldschmiedekunst weisen auch die vielen durchsichtigen Schmelzwerke hin, die auf den Flachseiten der drei Sockel unserer *capella* angebracht sind, auf welchen drei verschiedene Standbilder sich erheben. Diese von französischen Archäologen sogenannten *émaux translucides,* welche sämmtliche flach modellirte Figuren und Ornamente unter dem durchsichtigen vielfarbigen Schmelzüberzug deutlich durchblicken lassen, stimmen auch hinsichtlich ihrer Technik und Composition genau mit den vielen andern überein, mit welchen die Flächen der unter Fig. XIV und XV beschriebenen Reliquiare des Aachener Schatzes geschmückt sind.

Vergleicht man die in Rede stehende Kapelle näher mit der unter Figur XIV abgebildeten, so ergeben sich folgende Beziehungen beider zu einander. Wie in jenem, sind auch hier drei Thurmbaldachine angelegt, die aber aus vielfach gegliederten Vierecken sich aufbauen, welche von dreiseitigen Pfeilern umgeben werden, die sich mit Strebebogen an die Hauptkonstruction anlehnen. Es entwickelt sich daraus ein sehr reicher und leicht aufsteigender Pfeilerbau, der ungemein schöne Durchsichten gewährt, wie das vorige Gefäss sie nicht besitzt, das sich vielmehr durch einfachen Grundriss, durch höher aufsteigende und kräftigere Massen, und überhaupt durch geistreichere Auffassung des Gefässes als Reliquiar und durch weit ausgebildeteren figuralen Schmuck auszeichnet.

Wie im Grundriss, so herrscht auch in der Ornamentation an der sogenannten *capella Philippi II.* die geometrale Auffassung vor. Im Ganzen hat dieselbe eine mehr in die Breite gehende, als zur Höhe strebende Entfaltung und erinnert dadurch mehr an die Gothik des südlichen Europa, wiewohl wir im Norden in

der Gothik an der Kirche zu Oppenheim in der Pfalz, dessgleichen an der reich entwickelten Kirche zu Kuttenberg in Böhmen eine sehr übereinstimmende Auffassung finden. Die im Ganzen etwas spärlichen Emaillirungen stimmen in der Technik ganz mit denen des vorigen Gefässes überein. Leider fehlen viele dieser eingeschmelzten Täfelchen, die heute auf eine sehr unkünstlerische Weise, durch eingesetzte Glasstückchen mit braunen Linien übermalt, ersetzt worden sind. Möglicherweise rühren auch daher die sechs verschiedenen emaillirten Quadrate, die unzweckmässig auf dem Deckel des Evangelistarium, theilweise abgebildet unter Figur XIX und XX auf Seite 41 des I. Theils, vor wenigen Jahren befestigt worden sind. Bemerkenswerth ist unter diesen eingeschmelzten Figuren die des heiligen Petrus mit abgebrochenem Kettenstück und Schlüssel. Eine ähnliche Auffassung, jedoch aus späterer Zeit, findet sich in unserm Schatze als getriebenes Bildwerk des Apostelfürsten Petrus vor, und ist das Kettenbruchstück in dieser Abbildung ganz übereinstimmend mit dem Original. Unter den kleineren Ornamenten verdient das Vorkommen der Fischblase Erwähnung, wodurch dem Gefäss seine Stelle in dem letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts angewiesen wird. Auch noch andere kleinere, aber charakteristische Ornamente hat dasselbe mit der Kapelle Karls IV. und mit dem Scheiben-Reliquiar, abgebildet unter der folgenden Figur XVII, gemein.

Unter dem mittleren höheren Baldachin thront das mit grosser Meisterschaft ciselirte Standbild des segnenden Erlösers. Rechts erblickt man unter dem nur unmerklich niedrigeren Hallenbau das Standbildchen des heiligen Johannes des Täufers. Links von der *Majestas Domini* knieet, mit der Dalmatik bekleidet, St. Stephan, der in dem Augenblicke dargestellt ist, wie er das Martyrium erleide, und die Worte zum Himmel sendet: »Herr, rechne es ihnen nicht zur Sünde.«

Die eben gedachten drei Statuetten stehen genau mit den Reliquien in Beziehung, die an verschiedenen Stellen des Gefässes eingeschlossen sind. Es werden daselbst Ueberreste aufbewahrt: 1. vom Schweisstuche des Herrn, das Sein Antlitz im Grabe bedeckte; 2. ein Theil vom Rohrstamm, mittels dessen der Herr verspottet wurde; 3. Ueberbleibsel von den Haaren des heil. Johannes des Täufers und endlich ein Theil der Rippe des Erzmartyrers St. Stephan.

Reliquientafel in Kreisform.

XIV. Jahrhundert.

Grösste Höhe 1' 7" 11''' — 0,52 m. Durchmesser der Scheibe 1' 3''' — 0,32 m. Lange des Fusse 1' 3''' — 0,32 m.
Breite des Fusses 6" 6''' — 0,17 m.

Abbildung unter Figur XVII.

In den Inventarien der Kirchenschätze des XIII. und XIV. Jahrhunderts findet man häufig Reliquienbehälter verzeichnet, welche den Namen *tabula reliquiarum, lipsanotheca* oder *hierotheca* führen. Dieselben waren in der Regel viereckig länglich gestaltet und hatten meistens die Form einer Tafel mit stark vortretender Einrahmung in edlem Metall. Solche *tabulae reliquiarum*, im Viereck gehalten, findet man heute noch in reichen Formen im Domschatz zu Limburg, in St. Matthias zu Trier, im Schatz des Domes zu Prag und in der Sacristei der Metropolitankirche zu Gran [1]). Diese Tafeln, welche zuweilen auch rund in Kreisform gestaltet und im Innern mit einem grossen Kreuz verziert sind und alsdann auch *cruces rotulariae* heissen [2]), zeigen auf der innern Fläche kleine Vertiefungen *(locelli)*, in der Regel mit Scheiben von Bergkrystall verschlossen, in welchen Reliquien von verschiedenen Heiligen ersichtlich sind. Die Mitte einer solchen von kostbaren Fassungen umgebenen Tafel ist gewöhnlich mit einem in ornamentaler Weise kunstreich ausgestatteten einfachen oder Doppelkreuze versehen, welches dazu dient, Reliquien zu umschliessen, die mit der Person des Herrn in nächster Beziehung stehen.

Zu diesen *tabulae reliquiarum* ist auch das vorliegende Scheibenkreuz zu zählen, nur mit dem Unterschiede, dass es nicht viereckig, sondern kreisförmig gestaltet ist. Aehnlich den vorhin gedachten Reliquientafeln, ist dasselbe in seiner innern Vertiefung durch ein Ornament in Form eines Maltheserkreuzes in vier Theile getheilt. In den vier Querbalken dieses Kreuzes hat der Goldschmied zweckmässig in Vertiefungen mit runden Krystallpasten die kleinen Reliquien hinterlegt, die durch Inschriften näher bezeichnet werden. Im oberen Balken ist ein Dorn von der Dornenkrone [3]) eingefasst. Im unteren befinden sich Gebeine des

[1]) Vgl. die Abbildung und Beschreibung dieser merkwürdigen griechischen Reliquientafel mit Zellen-Schmelz *(émail cloisonné)* in unserer Abhandlung »Der Schatz der Metropolitankirche zu Gran in Ungarn,« im III. Jahrbuch der K. K. Central-Commission zur Erhaltung der Baudenkmäler.

[2]) Im Dom zu Hildesheim finden sich noch zwei solcher Scheibenkreuze des XII. Jahrhunderts, dessgleichen ein anderes in der Abtei Mölk in Oesterreich.

[3]) Die Tradition der Münsterkirche nimmt diese Reliquie für einen Theil eines Dornes von der Dornenkrone des Herrn, die Ludwig der Heilige nach Frankreich gebracht. — Die anderen lateinischen Inschriften lauten: *de capill. sti. Bartholomei Dens scti Thome apostoli, de osse. Zachar. pris. bi. iohis. btp.*

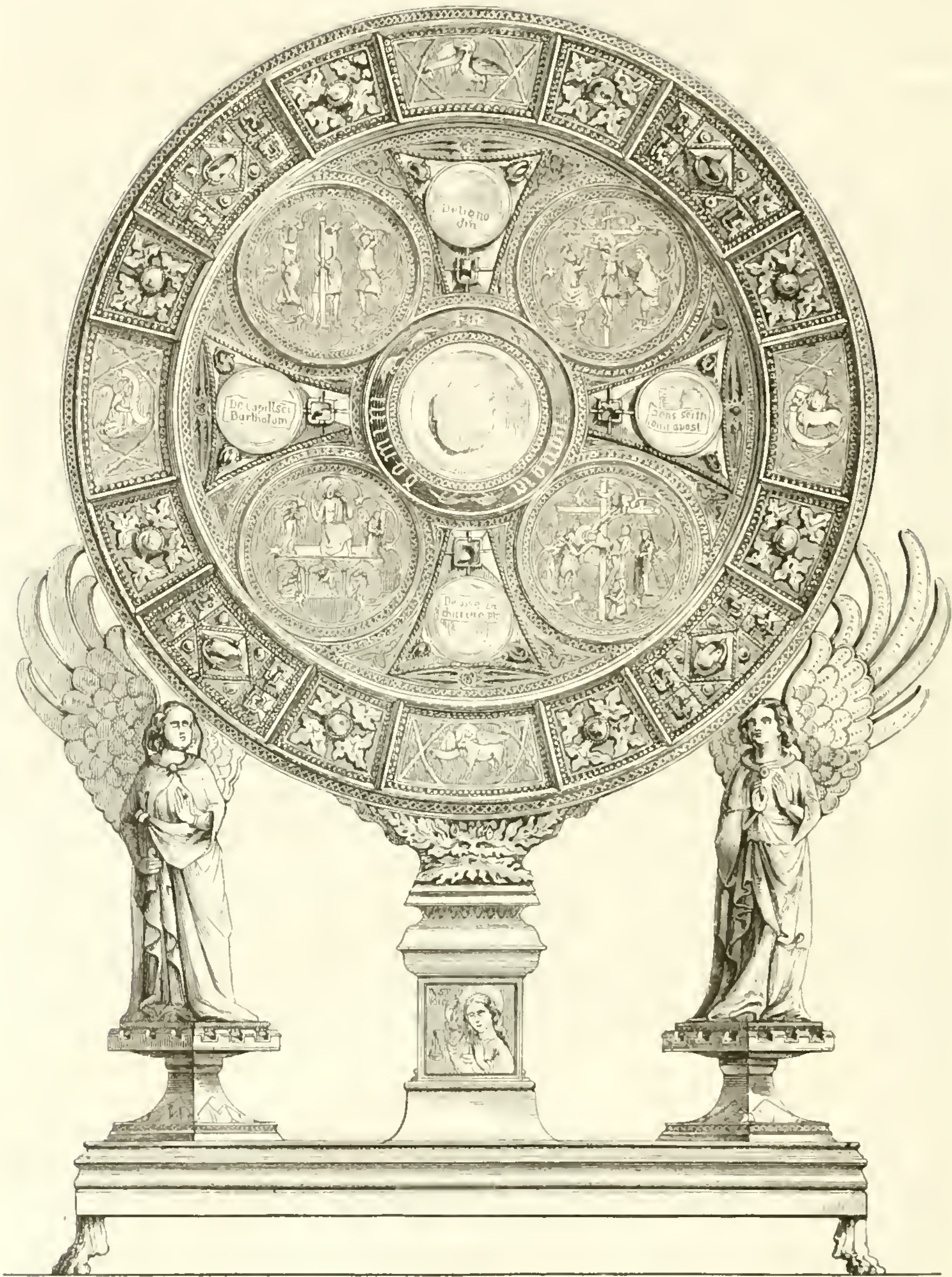


Fig. XVII.

heiligen Zacharias, des Vaters des heiligen Johannes des Täufers; im rechten Kreuzbalken: Haare des Apostels Bartholomäus und in dem linken: zwei Zähne des Apostels Thomas.

Die vorzüglichste Reliquie jedoch ist in dem kreisförmigen mittleren Behälter aufbewahrt, von welchem die vier Kreuzarme ausgehen; eine lateinische Inschrift auf der äusseren Umrandung nennt dieses nicht sehr umfangreiche Heiligthum: *de spongia Domini*, nämlich einen Theil vom Schwamme, mit welchem der Heiland am Kreuze getränkt worden. Den reichsten äussern Schmuck erhält das in Rede stehende formschöne Reliquiar durch vier grössere Medaillons, die in den vier Winkeln eingelassen sind, welche durch die Kreuzesform gebildet werden. Diese Medaillons, in sechsblätteriger Rosenform gehalten, zeigen auf blau emaillirtem Tiefgrunde in vielfarbigem durchsichtigem Schmelz die vier folgenden Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Heilandes, nämlich oben rechts die Geisselung, oben links die Kreuzigung, unten links die Abnahme vom Kreuz, unten rechts die Auferstehung. Diese trefflich ausgeführten *émaux translucides* dürfen sowohl in der Composition, wie in der Ausführung technisch als die gelungensten im Aachener Schatze betrachtet werden. Auch in der äusseren kreisförmigen Einfassung der Scheibe stehen kreuzweise geordnet vier Täfelchen, welche, von architektonischem Maaswerk eingefasst, die vier Thiersymbole der Evangelisten in leuchtenden Schmelzen darstellen. Diese vier Emailblättchen wechseln ab mit quadratischen Abtheilungen, welche entweder halberhaben getriebene Verzierungen von stylisirtem Laubwerk umgeben enthalten oder durch den Schmuck von gefassten Edelsteinen oder Perlen von ungewöhnlicher Grösse gehoben werden. Von nicht geringem Interesse ist die reiche getriebene Arbeit in Silberblech, mit welcher die hintere Seite dieser Reliquienscheibe ausgestattet ist. In der Mitte derselben ersieht man in einem Medaillon ein *Agnus Dei*, das in halb erhabener Arbeit von einem Kranze von stylisirten Traubenranken umgeben wird. Jedenfalls ist mit Absicht das *agnus occisionis*, das, zur Schlachtbank geführt, seinen Mund nicht aufthat, in Beziehung gebracht worden zu dem duldenden Gottmenschen, der am Kreuze vermittels des Schwammes mit Myrrhe und Essig getränkt wurde. Die *pars notabilis* der *spongia Christi* befindet sich nämlich auf der Vorderseite, diesem *agnus Dei* gerade gegenüber.

Die im Eingang erwähnten im Viereck gestalteten Reliquientafeln bedurften keines besonderen Fussstückes und wurden einfach auf die *mensa* des Altares an den Untersockel desselben angelehnt und an Festtagen als Schmucktafeln aufgestellt. Die Rundform der vorliegenden Reliquientafel machte es jedoch nöthig, dass behufs der leichteren Aufstellung und Handhabung wahrscheinlich in etwas späterer Zeit ein besonderes Fussgestell angebracht wurde. Dieses Fussstück ist höchst einfach im Viereck gehalten und zeigt auf seiner Fläche keine eingravirten Arbeiten. Auf demselben erhebt sich ein kleiner Ständer mit einfachem Knauf, über welchem der Goldschmied einen phantastischen Thierkopf, wie er in seiner originellen Stylisirung



Fig. XVIII.



Fig. XIX.

dem XIV. Jahrhundert eigenthümlich ist, angebracht hat, der in Laubverzierungen ausläuft und auf diese Weise mit der runden Scheibe organisch in Verbindung gesetzt ist. Auch trägt dieser Ständer an seinem oberen Rande jenes kleine aber charakteristische Ornament, nämlich erhaben aufliegende Vierpassröschen, welche an den beiden, unter Figur XIV und XVI beschriebenen grossen Reliquiarien, in ausgedehntem Maasse zur Anwendung kommen. Betrachtet man aufmerksam die vielen eingeschmelzten Arbeiten, die in vollständig verwandter Technik an den schönen, unter Figur XIV und XVI beschriebenen Reliquienkapellen, vorkommen; vergleicht man ferner die figuralen durchsichtigen Schmelze der vorliegenden Reliquienscheibe mit den vollständig identischen Emailarbeiten an dem unter Figur XV beschriebenen Reliquiar des h. Simeon: so wird man zu der Schlussfolgerung gelangen, dass diese drei Meisterwerke der Goldschmiede- und Schmelzmalerkunst fast in einem und demselben Zeitabschnitt angefertigt worden sind. Nach eingehenden vergleichenden Studien, die wir im Domschatze zu St. Veit in Prag und anderwärts an gleichzeitigen Meisterwerken der kirchlichen Goldschmiedekunst angestellt haben, welche urkundlich aus der Regierungszeit Karls IV. herrühren, tragen wir kein Bedenken, die Behauptung aufzustellen, dass diese drei vorliegenden Reliquiare aus den Tagen des ebengedachten Kaisers oder, um bestimmter zu reden, aus dem dritten Viertel des XIV. Jahrhunderts herrühren. Diese Annahme wird fast zur Sicherheit erhoben durch die glaubwürdige Tradition, die den unter Figur XIV beschriebenen Reliquienschrein als Geschenk von Karl IV. herleitet.

Die Abbildung unter Fig. XVII veranschaulicht auf dem vierseitig-länglichen Fusstheile des in Rede stehenden Gefässes auch zwei in vergoldetem Silber getriebene Engelsfiguren, die vermittels Schrauben unorganisch mit demselben in Verbindung gesetzt worden sind. Diese Engelstatuetten geben sich bei näherer Untersuchung sofort als Messkännchen zu erkennen, welche dem Schlusse des XIV. oder spätestens dem Beginne des XV. Jahrhunderts angehören. Diese merkwürdigen *ampullae* stellen sich als hohl getriebene Figuren dar, die mit liturgischen Gewändern, mit der Albe, dem Gürtel und der Pluviale bekleidet sind. Die Albe ist am Halse zusammengebunden und gestalten sich die Schnüre als Ausgüsse zu einer kleinen Röhre. Bei Wegnahme der sorgfältig ciselirten beweglichen Köpfchen, die mittels eines Zapfenschlosses zu Deckeln der Messkännchen verwendet sind, lassen sich die betreffenden Flüssigkeiten in die Höhlung der Figuren eingiessen. Die Flügel der Engel waren vielfarbig mit durchsichtigen Schmelzen verziert, welche in neuerer Zeit sehr ungeschickt nach älteren Resten in Farben wieder hergestellt wurden. Damit diese Messkännchen leichter gefasst werden können, hat der Goldschmied die Flügel beweglich als Handhaben eingerichtet. Jede Engelsfigur ist auf einen kleinen Sockel als Untersatz gestellt, der sechseckig in Sternform gebildet ist. Dass diese Gefässe ursprünglich als Messpollen angefertigt worden sind, vielleicht sogar zum Gebrauche bei der feierlichen Krönungsmesse, beweisst ferner noch das Vorkommen der Majuskeln *A*

(abwechselnd mit dem Grossbuchstaben *M*[1]) auf der einen ampulla unter Fig. XVIII und des Buchstabens V *(vinum)* auf dem andern Messkännchen unter Fig. XIX, die mehrmals wiederkehrend und mit Laubverzierungen abwechselnd auf dem Sternfusse eingravirt sind[2]). Diese bezeichnenden Buchstaben für Wasser und Wein finden sich auch auf den meisten anderen Messkännchen, die uns aus dem XV. Jahrhundert zu Gesicht gekommen sind[3]).

Noch machen wir auf eine emaillirte Darstellung aufmerksam, welche die *Justitia* als allegorische Figur vorstellt und unzweckmässig mit dem untern Ständer der Scheibe in Verbindung gesetzt worden ist. Diese interessante Platte mit Gruben-Schmelz auf gravirtem Tiefgrunde gehört offenbar dem XII. Jahrhundert an und wird vielleicht eine spätere Nachforschung ergeben, von welchem Gebrauchsgegenstande dieses Ornament ursprünglich herrührt.

Standbild der Himmelskönigin

in vergoldetem Silber getrieben.

Grösste Höhe mit Einschluss des Sockels und der Krone 2′ 6″ 6‴ — 0,8 m. Durchmesser des Fusses 9″ 6‴ — 0,25 m.

Abbildung unter Figur XX.

In den Beschreibungen der Kirchenschätze des XIV. Jahrhunderts werden häufig in Silber getriebene, vergoldete Bildwerke der Gottesmutter namhaft gemacht, die gewöhnlich mit dem Ausdrucke *ymago beatae Mariae virginis cum puero* bezeichnet werden. Diese Bildwerke, meistens als *opera productilia* oder *malleata* im Innern hohl gehalten, dienten entweder als Reliquienbehälter und als Standbilder auf einem der Muttergottes geweihten Altar, oder dieselben wurden zu dem Zwecke angefertigt, um bei öffentlichen Prozessionen einhergetragen zu werden. Auch die unter Figur XX in verkleinertem Maassstabe dargestellte Statue der allerseligsten Jungfrau ist, dem Berichte älterer Augenzeugen zufolge, noch bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts als Andachtsbild, die Patronin der Stadt Aachen vorstellend, bei Prozessionen feierlich einhergetragen worden. Ob dasselbe ehemals Reliquien enthalten habe, lassen wir als fraglich dahingestellt sein, wenn auch auf der Rück-

---

[1]) Vielleicht *aqua missae* oder *aqua manus, a. ministrantis.*

[2]) Das V auf dem einen Kännchen kehrt sechsmal wieder, auf dem andern wechseln A und M miteinander.

[3]) Eine kunstgeschichtliche Abhandlung über Entstehung, Gebrauch und Beschaffenheit der Messkännchen des Mittelalters mit erklärenden Abbildungen von mehr als 50 älteren Gefässen dieser Art haben wir in den Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erhaltung der Baudenkmale im Juli-Hefte Wien 1863 veröffentlicht.



Fig. XX.

seite sich eine kleine viereckige Thüre befindet, vermittelst welcher die innere Höhlung ersichtlich ist. In Anbetracht dieser Oeffnung dürfte man die Ansicht als nicht gewagt gelten lassen, dass vielleicht ehemals im Innern eine Urkunde über die Stiftung und die Schenkung des Bildes, wie das bei ähnlichen Statuetten zuweilen vorgefunden wird, aufbewahrt wurde.

Zur kurzen Beschreibung des unter Figur XX abgebildeten Kunstwerkes übergehend, sei hier bemerkt, dass dasselbe unbedingt von einem Goldschmiede herrührt, der mit grosser Meisterschaft die schwierige Kunst des Treibens in einer Weise zu handhaben wusste, dass er nicht nur mit grosser Beweglichkeit und Freiheit den Faltenwurf zierlich zu ordnen, sondern auch die Gesichtszüge durch die Kunst des Hammers so geschickt zu beleben und zu idealisiren verstand, wie es der Maler in Farben und der Bildhauer in dem gefügigern Material des Holzes nicht besser um dieselbe Zeit wiederzugeben im Stande war. Der edle Faltenwurf unserer Statuette erinnert deutlich an jene Bildwerke der Himmelskönigin in Elfenbein, die seit der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts von der Innung nordfranzösischer *ymagières* in zierlichster Weise hergestellt wurden. Fast will es uns scheinen, als ob der Goldschmied zur Anfertigung seines Bildwerkes eine jener vielen lieblichen Madonnenstatuen als Modell vor Augen gehabt habe, wie sich dieselben heute noch so zahlreich in öffentlichen und Privat-Museen, meistens aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts herrührend, vorfinden. Wie bei den meisten Bildwerken der Himmels-

königin aus der ebengenannten Periode, ist auch unsere Madonna dargestellt, wie sie, mit der Krone geschmückt auf dem linken Arme das Jesuskindlein trägt, das als Erlöser die segnende Rechte erhoben hat und mit der Linken die Weltkugel hält. Dasselbe ist, wie bei ähnlichen Bildwerken aus der Frühzeit der Regierung Karl's IV. mit einer langen Tunica bekleidet. Mit der Rechten reicht die Himmelskönigin dem göttlichen Knaben eine Blume dar, deren Spitze von einem ungeschliffenen Amethyst bekrönt ist.

Wie eine genaue Untersuchung des Innern der Statuette ergeben hat, ist der Jesusknabe für sich selbstständig gearbeitet und mitsammt der umfassenden Hand der Madonna zur linken Seite dieser Statuette angefügt. Der Kopf der Himmelskönigin, der von einem Schleier theilweise verdeckt ist, zeigt nicht jenen strengen hieratischen Ernst in den Zügen, der, zuweilen an Härte grenzend, in den Bildwerken desselben Zeitabschnittes ersichtlich ist, sondern dieselben sind mild verklärt, so dass es heute einem Bildhauer kaum gelingen dürfte, in grossartigerer Auffassung und in edleren Zügen die Himmelskönigin darzustellen [1]). Auch die Krone, die das Haupt der allerseligsten Jungfrau schmückt, ist hinsichtlich ihrer Entstehung mit dem Bilde gleichzeitig anzusetzen. Dieselbe hat einen Durchmesser von 3″ 9‴ — 0,1 m. bei einer Höhe von 2″ 3‴ — 0,06 m. Wie bei allen Kronen aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts, wechseln grössere und kleinere Erhebungen an derselben ab. Die kleineren *pinnae* sind mit runden Knöpfchen bekrönt, wohingegen die grösseren in Form eines Dreiblattes gestaltet sind. In Mitte dieser kleeblattförmigen Aufsätze ist in derber Gravirung nach den drei Seiten hin das Blatt des *trifolium* ersichtlich. Auf diesen sieben grössern *pinnaculae* sind verschiedene Edelsteine mit einfacher Fassung ohne Schleifung angebracht. Der untere Rand des Diadems ist in 14 quadratische Felder eingetheilt, die durch zierlich gearbeitete Einfassungen abgegrenzt werden, deren Hohlkehlen mit jenen gepressten Röschen verziert sind, wie dieselben für die Goldschmiedekunst aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts als charakteristisch gelten. In Mitte dieser Felder wechseln, erhaben aufstehend, ungeschliffene Edelsteine mit grösseren Perlen ab. Sowohl die Fassung der Edelsteine mit den einfassenden Krallen als auch die *lectula* der Perlen sind wiederum für die Entstehungszeit der Krone in den Tagen Königs Wenzel kennzeichnend.

Es ist sehr zu bedauern, dass bei den verschiedenen Stadtbränden, dessgleichen bei dem Ausbruche der französischen Revolution fast das ganze Archiv des Stiftes zu Grunde gegangen ist; vielleicht würden sich sonst noch schriftliche Notizen vorfinden, aus welchen sich folgern liesse, zu welchem Zwecke das in Rede stehende *opus malleatum* angefertigt wurde und von welchem Geschenkgeber dasselbe herrührt. Das eine aber lässt sich auch ohne noch vorfindliche schriftliche Notizen im Hinblick auf mehrere datirte ähnliche Bildwerke der allerseligsten

[1]) Der Xylograph ist in getreuer Wiedergabe der Gesichtszüge bei Fig. XX nicht glücklich gewesen.

Jungfrau aus dem XIV. Jahrhundert mit ziemlicher Sicherheit behaupten, dass unsere Statue spätestens in dem letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts Entstehung gefunden habe.

Schmuckkette in getriebenem Goldblech

mit vielen eingeschmelzten Ornamenten und Perlen verziert. XIV. Jahrhundert.

Länge 2′ 8″ — 0,836 m. Breite der Kettenglieder 1′ 6″ — 0,04 m.

Abbildung unter Figur XXI.

Die Statue der Himmelskönigin, die in der vorhergehenden Abhandlung von Seite 42—44 eine kurze Besprechung gefunden hat, ist mit einem reichen Schmucke in Form einer prachtvoll ausgestatteten Kette verziert, wie ähnliche Colliers als Halsschmuck und Ordensketten im XIV. Jahrhundert häufiger angetroffen werden. Diese Prachtkette, die wohl zu dem Feinsten und Delikatesten gehört, was die Goldschmiedekunst des XIV. Jahrhunderts in ciselirter und emaillirter Arbeit hervorgebracht, besteht aus 19 grösseren und ebenso vielen kleineren Kettengliedern, die vermittelst Oesen und kleinen Ringen aneinander gefügt und zusammengesetzt sind. Die neunzehn grösseren Kettenglieder haben eine durchschnittliche Breite von 0,029 m. bei einer ungefähren Länge von 0,038 m. Dieselben bestehen aus dünn getriebenen Goldblechen, die auf der Rückseite linearisch in drei Streifen getheilt sind und welche sich auf der Oberfläche zu Hohlkehlen vertiefen. Auf ihrer äussern Spitze sind dieselben zu einem gothischen Blattornament ausgebildet und zusammengebogen. Auf dieser rippenförmig gestreiften Unterlage von Goldblech ist jedes Mal eine vierblättrige Blume aufgenietet, die aus einem doppelten Blatt zusammengesetzt ist. Das untere Blatt, in dünnem Goldblech achtblätterig ausgeschnitten und verzahnt, wird in seinen Ecken jedes Mal mit zehn roth und schwarz emaillirten Knöpfchen verziert, welche kleinere Früchte darstellen. Auf diesem in Goldblech ausgeschnittenen Blatte als Unterlage erhebt sich eine vierblätterige Blume, die auf Goldblech zu beiden Seiten mit blauem Schmelz *à haute bosse* überzogen und bedeckt ist. Die mittlere Vierung dieser blau emaillirten Blumenornamente wird abwechselnd mit Perlen und gefassten Edelsteinen geschmückt, durch welche die Staubfäden der Blumen angedeutet sind. Durch die Länge der Zeit und den häufigen Gebrauch scheinen diese blau eingeschmelzten Pflanzenornamente theilweise beschädigt worden zu sein und nimmt es den Anschein, als ob eine spätere Hand das fehlende Schmelz mit einem blau-grünlichen Lack auf eine wenig kunst- oder geschmackvolle Weise ersetzt habe. Noch fügen wir hinzu, dass nach der untern Seite an diesen grössern Kettengliedern vermittelst dreier runden Oesen ebenso viele kleinere *pomella*, abwechselnd mit blauem,

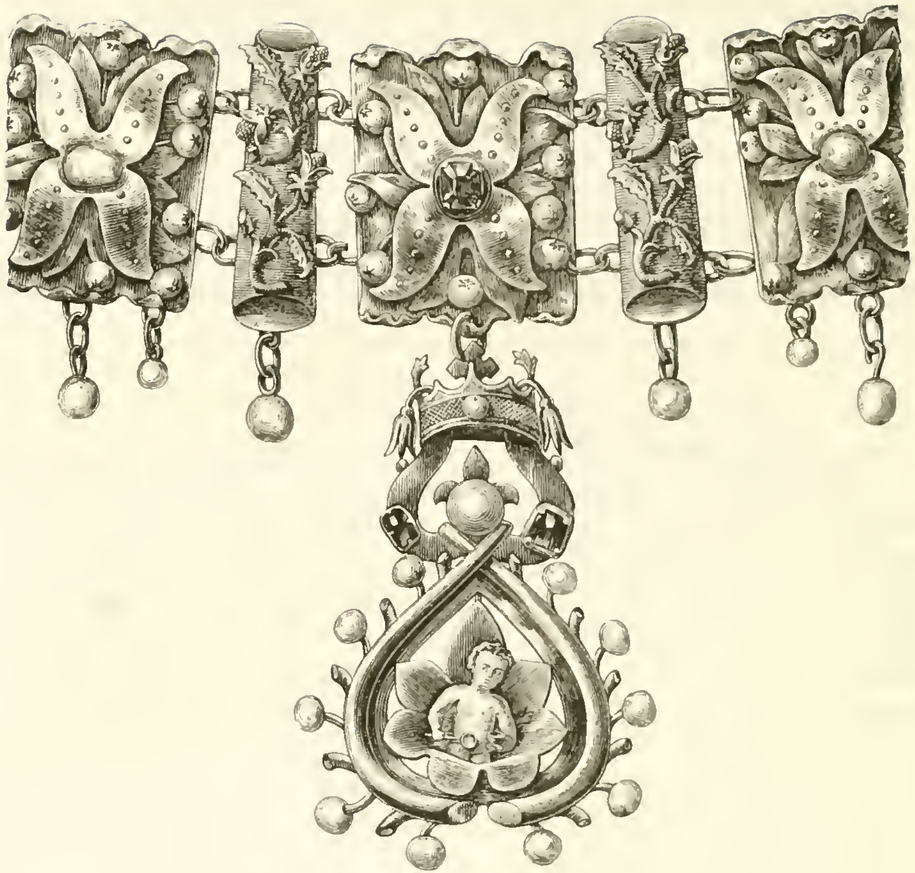


Fig. XXI.

weissem und violettem Schmelz überzogen, beweglich befestigt sind. Die weissen Aepfelchen sind auf eine ziemlich rohe Weise viel dicker dargestellt, als die jedes Mal zur Seite befindlichen blauen, welche letztere auch mit je einer zarten goldenen Kapsel aus vier Blättchen besonders eingefasst werden.

Die 19 kleinern Kettenglieder, in natürlicher Grösse wieder gegeben unter Fig. XXI, welche eine Länge von 0,04 m. bei einer Breite von 0,01 m. haben, entbehren des Filigranschmuckes und zeigen auf hohlen, länglichen Röhren, die einem nach beiden Seiten abgeschnittenen Baumstamme nachgebildet sind, ein frei aufliegendes Laubornament im feinsten Gold, fast filigranmässig ausgearbeitet, dessen Blätter und Früchte sich nicht als einer bestimmten Pflanze angehörend charakterisiren lassen. Um diese kleineren Kettenglieder noch deutlicher als abgeschnittene Baumstämme mit aufliegendem Blätter- und Blumenwerk zu kennzeichnen, hat der Künstler auch stellenweise auf denselben stumpfe Erhebungen angebracht, welche die Knoten und abgeschnittenen Zweige veranschaulichen sollen. An dem untern Theile dieser Glieder befindet sich, an kleinen Ringelchen schwebend befestigt,

Aepfelchen, anscheinend von weissem Schmelz überzogen, die viel roher und nachlässiger als die kleinen blauen und violetten gearbeitet sind. Wir lassen es dahin gestellt sein, ob diese weissen Aepfelchen mit der Kette ursprünglich sind und ob vielleicht nicht ehemals Knopfperlen statt derselben angebracht waren.

Als Medaillon erblickt man an der in Rede stehenden Schmuckkette, ebenfalls schwebend befestigt, ein äusserst zierliches Ornament, das in natürlicher Grösse unter Fig. XXI bildlich wiedergegeben ist. In einem runden Medaillon, das aus einem Zweige zusammengewunden ist und sich oben zuspitzt, erblickt man, aus einem siebenblätterigen, blau emaillirten Blumenkelche hervorwachsend, das Kniestück eines Kindes in Gold ciselirt, dessen Incarnationstheile in weisslichem Schmelz gehalten sind. Dieses äusserst zart und ausdrucksvoll gearbeitete Figürchen hält merkwürdiger Weise in der Rechten ein goldenes Löffelchen und in der Linken ein goldenes Näpfchen. Die äussere Randeinfassung dieses Medaillon, als Zweig gehalten, ist mit Elfenbein-Knöpfchen und Perlen verziert, die im Innern angebohrt sind. Mit diesem untern Medaillon ist ein zweites goldenes Ornament heute durch Bindfaden auf eine sehr unbeholfene Weise in Verbindung gesetzt, das fast die umgekehrte Form eines gothischen M bildend, von einer zierlichen Krone überragt wird. Unterhalb dieser Krone ersieht man eine fleur de lis, deren Mitte mit einer Perle verziert ist. Eine ähnliche Lilie befindet sich auch auf der hintern Seite der halbrund ausgehöhlten Krone. Wenn die Annahme Beifall findet, dass dieses Ornament der Krone mit dem darunter befindlichen M stets mit der Kette in Verbindung gestanden hat, was wir für unseren Theil nicht im mindesten bezweifeln, so liesse sich vielleicht die Ansicht vertheidigen, dass das emaillirte Kindlein etwa den Jesusknaben vorstellen und das M mit der Lilie den Namen Maria andeuten solle.

Bevor wir noch in Kürze unsere Ansicht über die Zeit der Entstehung und das Herkommen der in Rede stehenden prachtvollen Schmuckkette vorbringen, sei hier noch auf eine kleine verbindende Kette hingewiesen, welche, aus 15 Kettengliedern bestehend, hinsichtlich der Form und der Anlage durchaus von jenen reichverzierten Kettengliedern verschieden sind, die wir unter Fig. XXI abgebildet haben. Wir glauben die Ansicht vertreten zu können, dass dieselbe hinsichtlich ihrer Entstehung als gleichzeitig mit der grossen, reicher gestalteten Kette anzusetzen sei. Zum Belege hierfür verweisen wir auf die blau geschmelzten, mit grossen Dessins gemusterten Tiefgründe der runden Kettenglieder, deren Mitte durch einen reicher gefassten Edelstein gehoben wird, dessen Fassung mit hervorragenden Zangen oder Krallen für das XIV. Jahrhundert charakteristisch ist.

Wann wurde unsere Prachtkette angefertigt und welchem Zwecke diente sie ursprünglich? Betrachtet man die ganze Anlage, dessgleichen die technische Ausführung der vielen formschönen Einzelheiten genauer, so sieht man sich, einem gewissen Stylgefühle Folge gebend, zu der Annahme gedrungen, dass die Entstehung dieser unter Fig. XXI abgebildeten Kette in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts

zu setzen sei, eine Zeit, in welcher die technisch äusserst geübten Emailleurs äusserst zarte und delikate Schmelzwerke *à haute bosse* sehr häufig anzufertigen pflegten. Was nun die zweite Frage betrifft, so hat man hinsichtlich der ursprünglichen Bestimmung der vorliegenden Kette die Ansicht geltend gemacht, dass dieselbe vielleicht als Halsschmuck eines untergegangenen Ordens so getragen worden sei, wie das auch bei den heute noch existirenden Halsketten des Schwanenordens, des Ordens vom goldenen Vliess und jenem reichen Collier der Fall war, welches heute noch, mit den rothen und weissen Rosen der Häuser York und Lancaster verziert, an einem Bildwerke im Schatze zu Essen sich vorfindet. Wenn es uns gestattet ist, hier unsere unmassgebliche Ansicht auszusprechen, für welche wir uns jedoch vergeblich nach geschichtlichen Gründen umgesehen haben, so glauben wir, dass diese Kette als ein Votivgeschenk zu betrachten sei, welches dem Bilde Unserer Lieben Frau zu Aachen von einem hochstehenden Besitzer verehrt worden sei. Ob dieselbe jedoch ursprünglich einem andern grössern Bildwerke als Halsschmuck diente, oder aber von vornherein für die unter Fig. XX abgebildete Statue, auf welcher sie sich jetzt befindet, bestimmt gewesen sei, dürfte sich heute wohl kaum mehr mit Sicherheit nachweisen lassen.

Bildwerk der allerseligsten Jungfrau

in Silber getrieben mit der dabei knieenden Figur des Donators.

Höhe 1′ 11″ 4‴ — 0,61 m. Breite 6″ — 0,158 m.

Abbildung unter Figur XXII.

Der Schatz des karolingischen Münsters erfreut sich heute noch des Besitzes eines zweiten kleineren Standbildes, ebenfalls die Himmelskönigin vorstellend, das hinsichtlich seines Alters mit dem vorher beschriebenen grösseren Bildwerke fast als gleichzeitig anzusetzen sein dürfte. Diese Statuette misst in ihrer grössten Ausdehnung ohne Krone 1′ 11″ 4‴ — 0,61 m. und beträgt die Höhe des Jesukindes 7″ 3‴ — 0,19 m., wohingegen die knieende Figur des Donators nur 5″ 11‴ — 0,155 m. misst. Gleichwie das in der Abhandlung von Seite 42 — 45 beschriebene Bildwerk ist auch die unter Figur XXII in verkleinertem Maasstabe abgebildete Statuette als *opus malleatum* oder *productile* durch Hammerwerk erzielt worden und desswegen im Innern hohl gehalten. Auf der Rückseite findet sich indessen kein Einlassthürchen, wodurch die Vermuthung bestätigt werden könnte, dass dasselbe ehemals als Reliquiar benutzt worden sei. Die Incarnationstheile unserer Marienstatue und des Jesusknaben sind mit grosser Meisterschaft ebenfalls in getriebener Arbeit hergestellt, jedoch lassen die Gesichtszüge nicht jene Entwickelung und feine Durchbildung der Formen erkenneu, wie dies an dem vorhin beschriebenen Stand-

bild der Fall ist. Wenn auch der Faltenwurf an dem Ober- und Untergewande des Bildes der Gottesgebärerin nicht jene reiche Formentwickelung zeigt, wie bei dem Bildwerke unter Fig. XX, so muss doch zugestanden werden, dass die Draperie mit feinem Takt und grossem Verständniss so geordnet und ausgeführt ist, dass sie im leichten Fluss der Linie nicht jene scharf gebrochenen Ecken und geknickten Falten zeigt, die sich seit der Mitte des XV. Jahrhunderts in der Plastik geltend machen. Und nicht nur nach der vorderen Hauptseite, sondern auch nach der Rückseite hin ist der Faltenwurf der Gewänder mit grosser Sorgfalt und vielem Kunstfleisse durchgeführt. Mit Lebendigkeit und zartem Stylgefühl ist auch die rechte Hand entwickelt, die den zierlich gebildeten Scepter trägt. Charakteristisch für die Entstehungszeit des Bildes sind die ungewöhnlich langen und dünnen Finger, wie sie in der Sculptur aus der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts immer wieder angetroffen werden.


Fig. XXII.

Als besonders gelungen ist das kindlich naive Gesicht des Jesusknaben zu bezeichnen, welches einen wohlthuenden Gegensatz zu den weniger gelungenen Zügen der Statuette bildet. Der Jesusknabe an der vorhergehenden Statue ist noch in seiner Ganzheit mit einer langen Tunica bekleidet, wohingegen derselbe bei der vorliegenden am Oberkörper bereits nackt dargestellt ist; der untere Theil aber ist mit einem reich stylisirten Gewande bekleidet. Auch der Sockel unseres Bildwerkes, im Achtecke angefertigt, mit hervorspringendem Piedestal für den knieenden Geschenkgeber, ist durchgehends reicher entwickelt, als dies an dem in der vorhergehenden Nummer beschriebenen Piedestal der Fall ist. Statt der vier Löwen, welche den Sockel des grösseren Standbildes tragen, ruht das vorliegende auf acht Ständern, die als Löwen in sitzender Stellung gegossen und wenig ciselirt sind. Wir lassen es dahingestellt sein, ob die ziemlich roh gegossenen Löwenköpfe in den Füllungen der verschiedenen Felder des Sockels als gleichzeitig mit dem Bildwerk anzusetzen sind. Das Eine aber lässt sich mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass die Hinterlagen zu den Vierpässen des Sockels, anscheinend lackirt, nicht als ursprünglich mit dem Bildwerke anzusetzen sind, sondern dass wahrscheinlich ehemals an diesen Stellen zehn kleine Platten in Silber, mit vielfarbigem *émail translucide*

überzogen, ersichtlich waren. Für die deutsche Waffen- und Kostümkunde des XIV. Jahrhunderts ist namentlich die knieende Figur von besonderem Interesse, welche zur Rechten der Himmelskönigin, ebenfalls in Silber getrieben, angebracht ist. Diese Figur, in bittender Stellung mit gefaltenen Händen dargestellt, ist mit einem silbernen Ringelpanzer als Untergewand bekleidet. Ueber diese *côte d'armes* trägt dieselbe einen kurzen Waffen- oder Leibrock ohne Aermel, welcher an den Armdurchlässen und nach unten hin gleichmässig ausgezahnt und verziert ist. Dieser Leibrock wird noch durch einen breiten Gürtel zusammengehalten, der um die Lenden herum und nach vorn durch eine ornamentale Schnalle geschlossen wird. Auch die Unterschenkel und die Kniee sind von charakteristischen Bein- und Armschienen umschlossen, deren Gestalt für die Anfertigung der knieenden Ritterfigur in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts Zeugniss ablegt. Dass ehemals in der Agraffe auf der Brust des Bildes, die heute unter einem leeren Glasverschlusse eine Unterlage von grünlicher Farbe zeigt, sich eine Reliquie befunden habe, die zu der allerseligsten Jungfrau in Beziehung stand, halten wir nicht für unwahrscheinlich.

Nach einigen Ansätzen von vergoldetem Silber zu urtheilen, die heute noch auf dem Haupte der Marienstatue ersichtlich sind, ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, dass unser Bildwerk, ähnlich wie das vorhergehende, ehemals mit einer Krone geschmückt war, die im Laufe der Zeit verloren gegangen zu sein scheint.

Fasst man die kunstvolle Construction der zehn Theile des Sockels, sowie die eigenthümlich gestaltete Waffenrüstung des knieenden Donators näher ins Auge, betrachtet man ferner die zierlich gegliederten Pflanzenornamente des Scepters, sowie die mit Sorgfalt stylisirten Haare des Jesusknaben, so dürfte wohl im Hinblick auf ähnliche Statuen aus Stein oder Elfenbein, namentlich aber in Rücksicht auf die in Marmor gearbeitete Statuette in gleicher Grösse in der Schlosskapelle von Karlstein bei Prag, die Behauptung nicht zu gewagt erscheinen, dass unsere Madonna in dem letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts Entstehung gefunden habe.

Leider fehlen bis zur Stunde alle und jede zuverlässigen geschichtlichen Notizen, die es zur Gewissheit erhöben, wie der Geschenkgeber geheissen habe, der als *supplex* knieend zur Rechten des Bildes ersichtlich ist. Das Kostüm zeigt deutlich an, dass derselbe dem Stande der Patricier und Ritter angehört habe, obschon es befremdend erscheint, dass das Wappenschild desselben nicht im Sockel oder zu den Füssen der knieenden Figur angebracht ist. Jedoch wollen wir nicht unterlassen, auf eine örtliche Ueberlieferung hinzuweisen, welche angibt, der knieende Donator sei ein Ungarischer Schiffer, der bei einem grossen Sturm auf dem Meere eine Wallfahrt zur Muttergottes nach Aachen gelobt und, als ihm Rettung zu Theil geworden sei, bei Gelegenheit dieser Pilgerfahrt die vorliegende Statuette dem hiesigen Stifte geschenkt habe.

Reliquienmonstranz

mit Krystallbehälter. XIV. Jahrhundert.

Höhe 1′ 9″ 2‴ — 0,553 m. Durchmesser des Fusses 8″ 1‴ — 0,212 m.

Fig. XXIII.

Abgesehen von der grossen Stylverwandtschaft, welche dieses Schaugefäss durch seine vorherrschend geometrale Ornamentirung mit der grösseren Reliquienkapelle unter Fig. XVI zeigt, hat dasselbe auch einige Aehnlichkeit der Form mit dem Reliquiar unter Fig. XXIV aufzuweisen, das den Gürtel der allerseligsten Jungfrau enthält.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass beide ungefähr aus derselben Zeit stammen und der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angehören; jedoch zeigt das Gefäss unter Fig. XXIV einen mehr ornamentalen Charakter, das in Rede stehende aber eine sehr ausgeprägte konstruktive Gestaltung.

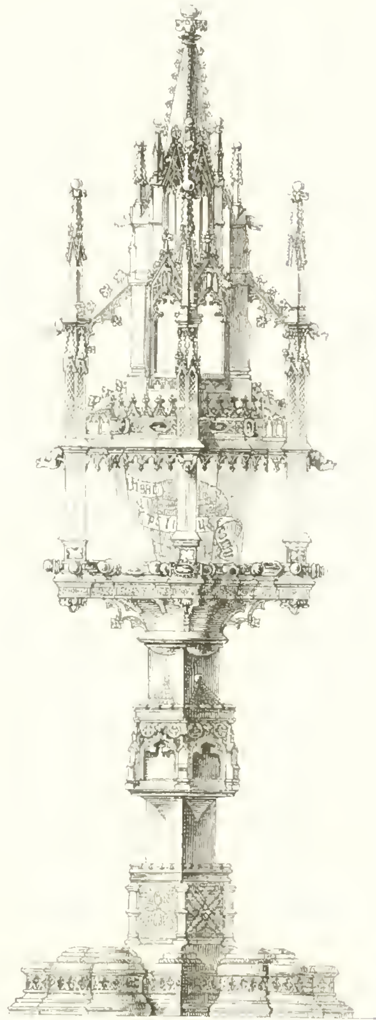


Fig. XXIII.

Unzweifelhaft ist es ferner, dass jener Theil des Strickes, mit welchem der Heiland gefesselt wurde und welcher in diesem Gefäss enthalten ist, sowie die Ueberbleibsel vom Gürtel der allerseligsten Jungfrau, dessgleichen die in den Behältern unter Fig. XIV, XXIV und XXVII enthaltenen Reliquienschätze, sammt den sogenannten grossen Reliquien des Aachener Schatzes, welche schon seit den Tagen Karls des Grossen und seiner nächsten Nachfolger dem Liebfrauen-Münster zu Aachen angehören, ursprünglich eine andere Einfassung und Bewahrung gehabt haben, wie in Folgendem noch ausführlicher angedeutet werden soll. Nach Durchforschung einer

grossen Zahl von kirchlichen Kunst- und Reliquienschätzen des christlichen Abendlandes glauben wir hier die nicht gewagte Vermuthung aussprechen zu dürfen, dass die hervorragendsten und ältesten Reliquien des Aachener Schatzes, die an Karl den Grossen und die älteren Kaiser als Geschenke aus dem Orient übersandt wurden, wie gewöhnlich in morgenländischen Reliquienhüllen von schweren, vielfarbig gemusterten Seidenstoffen, die in älteren Schatzverzeichnissen *bursae* und *involucra sericea* genannt werden, nach Aachen gelangten und hier in den ursprünglichen Einhüllungen einige Jahrhunderte hindurch ehrfurchtsvoll aufbewahrt wurden. Es hat aber alle Gewähr für sich, dass jene gemusterten Seidengewebe von hohem Alterthume, die vor wenigen Jahren an unbeachteter Stelle, in Bündel zusammengerollt, wieder aufgefunden worden sind,[1]) eben jene ursprünglichen Umhüllungen gewesen seien. Ja, es befindet sich sogar noch ein vielleicht zu diesem Zweck bestimmt gewesener orientalischer Beutel von dünnem geprägtem Leder mit prachtvoller Vergoldung, sowie ein anderer in gemustertem Seidenstoff im Schatze unserer Münsterkirche, welche an die *marsupia* erinnern, die zur Versendung von Fermanen noch heute im Orient gebräuchlich sind.

Kehren wir nach diesen allgemeinern Andeutungen zu einer kurzen Betrachtung der künstlerischen Gestaltung des in Rede stehenden Reliquienbehälters zurück, so bemerken wir zunächst, dass der Fuss des unter Fig. XXIV beschriebenen Gefässes im Sechseck mit zugespitzten Rosenblättern angelegt ist; an dem in Rede stehenden Gefässe unter Fig. XXIII ist der Fusstheil, durch Ineinanderschiebung eines Kreuzes in ein Viereck, das letztere mit spitzen, das erstere mit dreitheilig abgerundeten Winkeln zum Achteck gebildet worden, das auf seiner oberen Fläche mit acht grossen, erhaben gefassten Edelsteinen verziert wird, worunter 4 ungeschliffene, 3 Gemmen und 1 Kamee sich befinden. Der Schaft ist im Viereck mit vorliegender Fläche gestaltet und zeigt eigenthümlicher Weise als Handhabe einen sternförmig viertheiligen Aufbau von durchbrochenen Baldachinen mit Zinnenbekrönungen und Dachhelmen, die ehemals die Bestimmung gehabt zu haben scheinen, kleinere sitzende Heiligenbilder, oder, wie andere glauben, Reliquien aufzunehmen. Den zwölfseitig geschliffenen, im Innern als Cylinder ausgebohrten Reliquienbehälter aus Bergkrystall umstehen im Quadrate vier Fialen, die durch doppelte reichverzierte Streben mit dem oberen Aufsatz des Reliquiars in Verbindung gebracht sind. Den krystallenen Behälter umfasst am Fusse ein reich mit Perlen und Edelsteinen verzierter Metallrand im Zwölfeck.

Der obere Deckverschluss gestaltet sich, wie bei den meisten Schaugefässen dieser Art, zu einem, auf dem Krystalldeckel ruhenden, thurmförmigen Baldachin, der, in schräger Kreuzform konstruirt, mit vielen Fialen und Giebelfeldern umstellt

---

[1]) Wir hoffen in nächsten Zeiten ein grösseres Album in Farbendruck veröffentlichen zu können, in welchem jene vielen seltenen Ueberreste eines heute ungekannten Kunstzweiges ausführlicher beschrieben und in natürlicher Grösse abgebildet werden sollen.

ist und oben mit einem Dachhelme endet. In der ganzen Anordnung des Grundrisses wechseln die fünf Vierecke in der Kanten- und Seitenstellung mit einander ab. Der oberste Grundriss des Baldachins ist im schrägen Kreuz mit stark vorspringenden Pfeilern gestellt, um das Bildniss des Herrn in der Vorderansicht sehen zu können, wodurch das Gefäss seine richtige Orientirung findet, so dass das gerade Kreuz im Fuss mit dem schrägen Kreuz des Baldachins alternirt. Die Kreuzblume desselben wird, wie sämmtliche übrige Fialenspitzen, von grossen durchbohrten Perlen abgeschlossen. Unter dem Baldachin steht der Heiland, an hoher Geisselsäule gebunden, ähnlich wie es auf einer der kostbaren Emaillirungen dargestellt ist, welche das unter Fig. XVII beschriebene scheibenförmige Reliquiar mit dem Schwamme des Herrn schmücken.

Schaugefäss

mit zwölfeckig geschliffenem Krystallbehälter. XIV. Jahrhundert.

Höhe 1' 11" 5''' — 0,612 m. Durchmesser des Fusses 8" 3''' — 0,217 m.

Figur XXIV.

Ein gelehrter Vorgänger, Prof. Dr. Floss, hat bei Gelegenheit einer der letzten »Heiligthumsfahrten« in einem umfangreichen Werke die geschichtlich kritische Seite der vielen karolingischen Reliquien des Aachener Münsters wissenschaftlich beleuchtet und, auf Quellen gestützt, den Ursprung und das Herkommen derselben zu ermitteln gesucht. Auf Seite 124 bis 140 verbreitet derselbe sich ausführlicher über die Herkunft jenes seltenen Ueberbleibsels des leinenen Gürtels der Mutter Gottes, der in dem vorliegenden, kunstreich gestalteten Reliquiar aufbewahrt wird. Prof. Dr. Floss weist nach, dass schon in den Tagen der frommen Kaiserin Pulcheria in zwei verschiedenen Marienkirchen zu Konstantinopel, nämlich in den Muttergotteskirchen der Stadttheile Chalkoprateion und Blachernae grössere Reliquien vom Gürtel Unserer Lieben Frau aufbewahrt und hoch verehrt wurden. Verschiedene Wahrscheinlichkeitsgründe sprechen dafür, dass mit den übrigen sogenannten »grossen Reliquien« des Heilandes und seiner jungfräulichen Mutter auch die in Rede stehende im Beginne des IX. Jahrhunderts als Geschenk aus dem Orient in das Abendland gelangte und in der neuerbauten Pfalzkapelle Karls des Grossen eine würdevolle Beisetzung und Aufbewahrung gefunden habe.

Da der vorherrschende Zweck dieser Blätter dahin gerichtet ist, eine kurze Beschreibung der kunstreichen Behälter der Aachener Reliquien nebst Abbildungen derselben zu geben, so verweisen wir Geschichts- und Alterthumsforscher auf das eben gedachte reichhaltige und gediegene Werk unseres ehemaligen akademischen Lehrers und kehren zu der uns näher liegenden Frage zurück, wann diese Reliquie Unserer Lieben Frau in das vorliegende formschöne Gefäss übertra-

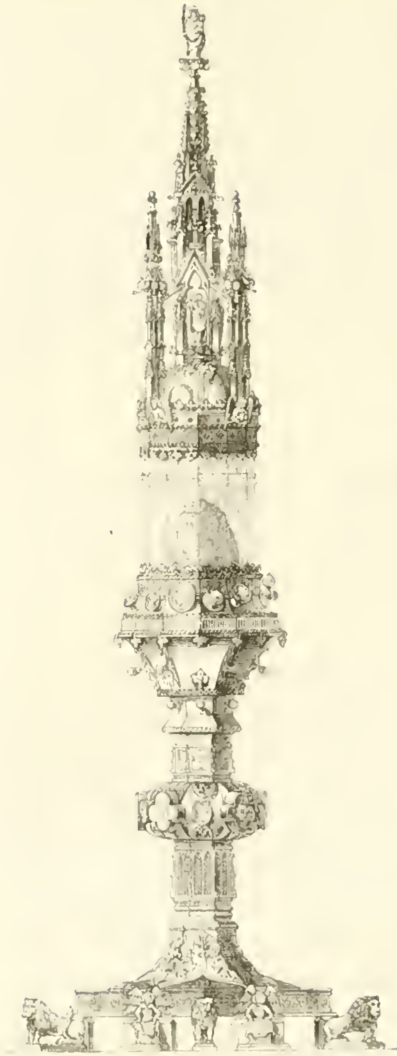


Fig. XXIV.

gen wurde. Ein nur flüchtiger Blick auf die beiliegende charakteristische Abbildung unter Fig. XXIV besagt deutlich, dass unser *ostensorium* sammt vieleckig geschliffenem Krystallcylinder in jenen Tagen angefertigt wurde, als die Formengesetze der Gothik vollständig und ungetheilt auch auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst herrschten und den Zunftmeistern der Goldschmiedeinnung von ihren Vorgängern in der romanischen Kunstepoche noch die grosse Geläufigkeit und Leichtigkeit in der Technik des Treibens, Ciselirens und der Ausführung von emaillirten und niellirten Arbeiten geblieben war. Die zierliche Anlage des Gefässes in seiner Ganzheit, die fein ciselirten architektonischen Einzelnheiten, welche die Gothik kennzeichnen, wie sie unter der langen Regierung Karls IV. sich entwickelt hat, sprechen unzweideutig dafür, dass das Gefäss der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angehört.

Der durch sechs ovale Medaillons gebildete Fuss stellt ein sternförmiges Sechseck dar, dessen ausgeschweifte Spitzen auf sechs Löwen ruhen, während in den zwischen liegenden Winkeln sechs sitzende Engel mit musikalischen Instrumenten als Träger erscheinen. Wo der Schaft allmählig aus dem Fuss sich erhebt, ist die Fläche mit einem sehr sorgfältig geschnittenen vieltheiligen Laubwerk geschmückt, woraus der eigentliche sechsseitige schlanke Ständer in streng architektonischen Formen sich erhebt. Etwas über der Mitte desselben ruht ein äusserst reich gegliederter Knauf im Zwölfeck, der die grösste Uebereinstimmung mit der Handhabe am Reliquiar, enthaltend den Gürtel des Herrn, unter Fig. XXIX zeigt. Im Allgemeinen bieten beide *phylacteria*, ungeachtet der vielen Verschiedenheiten im Einzelnen eine so genaue Uebereinstimmung in der künstlerischen Auffassung sowohl wie in den Grundrissen dar, wie es nur bei wenigen Gefässen im Aachener Schatze der Fall ist, was vollkommen zu der Annahme berechtigt, dass sie von derselben Meisterhand erfunden und ausgeführt worden. Sechs Spitzen des Knaufs sind mit Edelsteinen — unter

welchen zwei kostbare als Köpfe geschnittene Gemmen — die sechs anderen, im Vierblatt gebildeten, mit Schmelz verziert, welcher sechsblätterige weisse Blumen auf dunkelem Grunde darstellt. Wo der Ständer, der im Ganzen eine Höhe von 240 Mm. hat, sich gegen das Mittelstück kelchartig erweitert, sind die sechs Leisten dieses polygonen Sockels mit mehrfach gegliederten Widerlagsbogen versehen, an denen zwölf grosse Perlen in doppelter Rangordnung die vorspringenden Spitzen schmücken.

Der Fuss des Mittelstücks stellt ein Zwölfeck dar, dessen untere Einfassung mit einem äusserst reichen Kranz von 22 Edelsteinen und Perlen umgeben ist; es wechseln hier 4 Stifte mit je 3 Perlen und 4 blauen Edelsteinen in zwei Vierecken mit einander ab. Von den 4 anderen Pretiosen steht eine Gemme auf der vordern oder ersten Seite des Zwölfecks und ihr gegenüber auf der 7. Seite ein grosser blauer Edelstein, während zwei grosse Perlen neben der Gemme auf der 2. und 12. Fläche sich befinden, welche zusammen eine dritte Vierstellung bilden, was wir hier hervorheben, um die besondere Sorgfalt des Künstlers in der Anordnung der Ornamentation zu zeigen.

Das zwölfseitige Krystallgefäss mit seinem gewölbten Deckel aus gleichem Stoff hat eine Höhe von 6″ 1‴ und lässt die darin eingeschlossene Reliquie deutlich erkennen. Mit dem Deckel beginnt ein neuer aus edlem Metall bestehender Schlussbau im Viereck, indem sitzende und musizirende Engel vier Pfeiler tragen, welche durch Strebebogen mit einem schmalen Thurmbau, 8″ 1‴ hoch, auf der Höhe des Deckelgewölbes in Verbindung stehen, wodurch das Gefäss in der gewöhnlichen Weise nach oben sich ausgipfelt. Vier mit je einem Edelsteine geschmückte Bügel, welche über dem Deckel ansteigen, setzen die vier Strebepfeiler mit den vier Seiten des Thurmbaues nach unten, ähnlich wie die Strebebogen nach oben, in Verbindung.

Unter dem Baldachin des kleinen Thurmbaues sieht man das Bild der heil. Apollonia mit der Zange, in der Vorderansicht wohl als Hauptbild, sodann das der heil. Agnes mit Blumenzweig und Drachen und zwei Männerstatuetten. Die Fialenspitzen der vier schlanken Strebepfeiler sind mit grossen Perlen geschmückt, während die Thurmspitze des Mittelbaues das Bild der allerseligsten Jungfrau trägt, die auf dem einen Arm das Jesuskindlein und mit der andern Hand ein Scepter hält.

In Betreff der Bilder in den sechs Medaillons des Fusses bemerken wir noch, dass diese Darstellungen in theilweis vergoldetem Silber flach geschnitten sind, während der umgebende Grund vertieft und mit dunkelm Schmelz ausgefüllt ist, aus welchem noch zwei Zier-Blumen im Sechsblatt, eine zu jeder Seite der Figuren, hervorragen. Das Mittelbild stellt den Heiland am Kreuze dar, dessen Antlitz allein nicht vergoldet ist; zu beiden Seiten Maria und Johannes, beide mit vom Krucifix abgewandtem Angesicht. Gegenüber dem Krucifix auf der andern Seite des Sechsecks steht eine Heilige mit einem Buche, wahrscheinlich die heilige Katharina; rechts St. Peter, links St. Paul. Das Gefäss hat ohne allen Zweifel

eine Verschiebung seiner Haupttheile von ungeschickter Hand erfahren, vielleicht bei seiner Verpackung auf der Flucht zur Zeit der französischen Revolution, und ist eine Herstellung der richtigen Anordnung sehr zu wünschen. Es gehören nämlich das Christusbild des emaillirten Fusses, die Gemme auf der ersten Fläche des Zwölfecks, die h. Apollonia im Baldachin und die h. Jungfrau auf der Spitze des Gefässes genau in die Vorderansicht.

Reliquiengefäss

aus geschliffenem Bergkrystall. XIV. Jahrhundert.

Höhe 1' 1" 6''' — 0,352 m. Durchmesser des Fusses: 5" 11''' — 0,156 m.

Figur XXV.

In mittelalterlichen Inventarien finden sich häufig Reliquien verzeichnet, deren Behälter aus Onyx, Porphyr und anderen edlen Steinen gearbeitet waren. In diesen Aufzählungen begegnet man ebenfalls einer Menge kleinerer Reliquiengefässe, die als *vascula cristallina* bezeichnet sind und die Bestimmung trugen, Reliquien aufzubewahren, welche in der durchsichtigen Einfassung von allen Seiten wahrnehmbar sein sollten. Dergleichen ältere Gefässe aus Bergkrystall mit erhaben geschnittenen romanischen Thier- und Laubornamenten trifft man heute, ausser im Schatzgewölbe zu Quedlinburg und im Schatze zu St. Marco in Venedig, nur noch selten an. Häufiger jedoch finden sich dergleichen vor, die in der entwickelten Gothik Entstehung gefunden haben und vieleckig oder in Cylinderform geschnitten sind. Unter andern hat der Domschatz zu St. Veit in Prag noch mehrere solcher Krystallgefässe aus dieser Epoche aufzuweisen, die sämmtlich mit kunstreichen Fassungen versehen sind. Auch der Schatz zu Aachen besitzt nicht wenige Schaugefässe, deren eigentliche Reliquienkapsel als ein innen ausgebohrter, aussen aber als ein Cylinder-polygon oder kegelförmig geschliffener Bergkrystall sich darstellt.

Zu den interessanteren Krystallgefässen dieser Art gehört jener formschöne Reliquienbehälter, den wir nebenstehend in verkleinertem Maassstabe veranschaulichen. Er dient heute dazu, mehrere kleine Gebeinstücke von Heiligen aufzunehmen, die theilweise der Schaar jener engländischen Jungfrauen aus dem Gefolge der heiligen Ursula beigezählt werden, welche vor den Mauern Cölns das Martyrium erlitten haben. Ein Spruchstreifen von Pergament mit Minuskel- und Majuskelschriften bezeichnet diese Reliquien in folgender Weise:

„*Undecim Millium Virginum aliorumq. SS. Quorum nomina colligit Christi Scientia.*"

Ferner hängt an rothem Bande in demselben Gefäss noch eine kleine ovale silberne Reliquienkapsel in Form der heute in Rom gebräuchlichen, mit einer kleinen Partikel *S. Stephani Reg. Hung.*, die wahrscheinlich im vorigen Jahrhundert hineingelegt worden; oben in der Kuppel des Gefässes ist auf einem schmalen festen

Streifen ein Theil eines kleinen Rippengebeins befestigt mit der Aufschrift: *S. Emerici conf. & Ducis.* allem Anschein nach aus derselben Zeit, wo die erstgenannten Reliquien eingelegt wurden.

Bemerkenswerth ist ein inneres Gerüste zur Tragung der verschiedenen Reliquien, das aus Metall und Seide besteht und offenbar seit Einlegung der verschiedenen Reliquien vorhanden ist. In der Tiefe des Gefässes befindet sich nämlich ein kronenartig figurirter und vielfach ornamental durchbrochener Ring, von welchem ein Stift bis oben in die Kuppel des Gefässes hineinragt und dort einen Bügel trägt, auf welchem die Reliquie des h. Emerich ruht. In der Mitte des Stifts sitzt eine seidene Querscheibe, wodurch das Krystallgefäss in zwei Behälter getheilt wird, welche verschiedene kleine Heiligengebeine enthalten, denen wahrscheinlich die Bezeichnungen „*Reliquiae undecim millium Virginum*" und „*aliorumque*" entsprechen, so zwar, dass die ersteren über der Querscheibe, die letztern im Boden des Gefässes, in der kleinen Metallkrone, liegen.

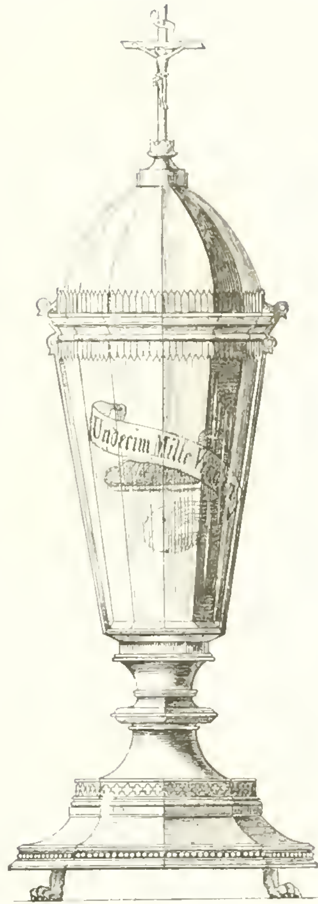


Fig. XXV.

Der eigentliche Krystallkegel, der sich nach unten hin zuspitzt, ist zwölfeckig geschliffen und im Innern angebohrt. Zwei schmale Metallstreifen umschliessen diesen Behälter und setzen denselben in Verbindung mit einem im Achteck angelegten Fussstück, das auf vier in Silber ciselirten Löwentatzen ruht. Zwischen dem im Achteck gehaltenen Fuss und dem im Zwölfeck geschliffenen Behälter ist ein im Sechseck gebautes flaches, scheibenförmiges *manubrium* eingeschoben, wodurch der kurze Ständer zweckmässig gegliedert wird. Das Reliquiar wird durch einen Deckel in Bergkrystall abgeschlossen, der, ebenfalls zwölfeckig geschliffen, nach oben sich kugelförmig erhebt. Ueberragt wird dieses Gefäss von einem kleinen Crucifix.

Nicht nur die edlen Verhältnisse dieses Behälters, sondern auch die in kleinen Vierpässen durchbrochene Gallerie auf dem Fusstheile, dessgleicken die schönen Profilirungen der kleineren Ringe und Knäufe an dem untern Ständer dienen zum Belege, dass derselbe in den Tagen Karls IV. in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angefertigt worden ist. Auf dem Fusse befinden sich in den Winkeln des Achtecks durchlöcherte Stellen, auf welchen früher Perlen, Edelsteine oder goldene Ornamente sich befunden haben. Auch scheint das glatte, durchaus schmucklose, schmale Metallband, welches von unten nach oben das ganze Glasge-

fäss umrandet und am Deckel mit Scharnieren versehen ist, sammt dem, dasselbe nach oben abschliessenden Crucifix, von jüngerm Alter als der übrige Behälter und befinden sich ebenfalls an dem äusserst zierlichen, aus zweierlei Laub bestehenden Einfassungsrande des Deckels Spuren einer ursprünglich anderen Fassung.

Brustbild Karls des Grossen.

XIV. Jahrhundert.

Höhe 2′ 9″ — 0,863 m. Breite 1′ 9″ 10‴ — 0,572 m. Tiefe 11″ 6‴ — 330 m.

Figur XXVI.

Vorliegendes Pectoralbild, das in älteren Urkunden zuweilen *herma, caput pectorale,* zuweilen auch schlechtweg *pectorale* genannt wird, darf unstreitig sowohl wegen der reichen und sorgfältigen Ausbildung seiner Verzierungen, als auch wegen des grossen Reichthums an geschliffenen Edelsteinen, mit welchem es bedeckt ist, als eines der hervorragendsten bezeichnet werden, die sich in den Kirchenschätzen des Abendlandes erhalten haben. Dieses kostbare Brustbild dient zur Aufbewahrung des Schädels Karls des Grossen und zwar ist derselbe, wie dies bei vielen noch erhaltenen ähnlichen Brustbildern der Fall ist, in dem Haupte des Pectorals so eingeschlossen, dass die Reliquie mittels einer deckelförmigen leicht zu öffnenden Klappe offen gelegt und den Gläubigen zur Verehrung gezeigt werden kann. Das *cranium* des grossen Kaisers ist von bedeutendem Umfange und zeigt nach dem Urtheile eines Sachkenners auf dem Scheitel gegen das Hinterhaupt zu eine auffallende Erhabenheit [1]). Das Pectorale selbst ist grundgelegt auf einem im Achteck geformten und glattgehaltenen 4″ hohen Sockel, der bei andern reichen Bildern der Art fehlt, indem dieselben gewöhnlich unmittelbar auf Löwen oder Greifen ruhen. Die acht Seitenflächen dieses Untersatzes sind mit dunkelblauem, in's Schwarze spielendem Email in einer Weise überzogen, dass die heraldischen Lilien in starker Vergoldung aus dem eingeschmelzten Grunde in regelmässiger Anordnung kaum erhaben hervortreten. Auf diesem Untersatz erhebt sich das mächtige Brustbild, dessen Vorder- und Rückseite mit dem kaiserlichen Pallium bekleidet ist. Die beiden Flachtheile der Brust und des Rückens sind mit einköpfigen Reichsadlern geziert, die in strenger Stylisirung aufliegend mit schwarzem Email überzogen sind und theilweise jene rautenförmigen Felder ausfüllen, welche mittels schwach gravirter Linien auf dem Grunde des *pectorale* ersichtlich sind. Um das kaiserliche Obergewand noch kenntlicher zu machen, hat der Künstler die reichgestickten Säume des *pallium imperiale* durch breite Besatz-

[1]) Hinsichtlich der ungewöhnlich grossen Ausdehnung des Schädels Karls des Grossen vgl. die Angabe des Chronisten Ademar ad A. 1000 und die darauf bezügliche Anekdote.



Fig. XXVI.

stücke ausgezeichnet. Diese *aurifrisiae* umfassen in einer Breite von 2″ den obern Halsausschnitt und verbrämen, doppelt gegeneinander gestellt, die Schulterblätter, laufen alsdann in der Mitte über Brust und Rücken und dienen auch nach unten hin dem Bruststück zu einem reich verzierten Abschluss, wo der Sockel ansetzt. Um diese Einfassungsränder noch mehr zu heben, hat der Goldschmied frei ciselirte

Ranken und Eichenblätter so aufgelöthet, dass dieses Laubwerk als Umfassung und gleichsam als gröberes Filigran sich darstellt, zwischen welches eine grosse Anzahl gefasster Edelsteine symmetrisch geordnet ist. Diese Edelsteine, 186 an der Zahl, meistens als *cabuchons*, d. h. ohne facettirte Schleifung gehalten, erweisen sich als Saphire, Rubine, Topase, Smaragde u. a. Wie wir es an vielen kirchlichen Geräthschaften des Mittelalters sowohl der romanischen wie der gothischen Kunstepoche gefunden haben, ist unsere *herma* mit einer Menge von altklassischen Gemmen und Kameen geziert, welche offenbar ohne Beachtung ihres heidnischen Bildwerkes von den christlichen Goldschmieden einfach als Edelsteine benutzt wurden, ähnlich wie die heidnischen Kapitäle und andere Skulpturwerke in den alten Basiliken. Einen besonders grossen Werth haben acht erhaben geschnittene Steine von ziemlichem Umfange, die wahrscheinlich Köpfe römischer Imperatoren, oder mythologische Köpfe, wie das Medusenhaupt, dessgleichen auch kleinere Scenerien darstellen [1]). Als *fibula*, Agraffe, ist auf der Brust des Bildes und zwar auf dem mittleren Ornamentstreifen ein grosser, oval geschliffener, dunkelbrauner Onyx angebracht, der in der Mitte nochmals von einer Gemme überragt wird. Den grössten Kunstwerth beansprucht aber das prachtvoll in Silber getriebene Haupt des grossen Kaisers, dessen nackte Incarnationstheile matt gehalten sind. Mit grosser technischer Gewandtheit hat der Künstler, der ein Meister in der Kunst des Treibens war, die geringelten Haupt- und Barthaare des Bildwerkes behandelt. Wie an allen älteren Brustbildern ist auch hier das Haar als Goldhaar (*χρυσοχόμη*) aufgefasst und desswegen stark im Feuer vergoldet. Nach der geschichtlichen Ueberlieferung soll Kaiser Karl eine Grösse von mehr als sieben Fuss gehabt haben, wesshalb der Künstler auch das *opus productile* dieses Brustbildes besonders in Kopf-, Schädel- und Gesichtsbildung äusserst kühn und in grossartigem Maassstabe gehalten hat.

Nach Analogie älterer Pectoralbilder waren alle Incarnationstheile des Hauptes ursprunglich mit einem kräftig fleischfarbigen Lack, der dem Email nahe kam, überzogen, dessgleichen die Augenwimpern und Augäpfel mit dieser Art von *émail peint* belegt. Leider hat man im missverstandenen Restaurationseifer vor einigen Jahren diese primitive Bemalung offenbar nicht ohne grosse Mühe beseitigt und auf diese Weise die ursprüngliche Physiognomie des merkwürdigen Brustbildes wesentlich geändert. An einigen Sellen unter dem Halse, wo das Barthaar beginnt, erkennt man noch einige Reste dieser ehemaligen fleischfarbigen Glasur, woraus ihre Ursprünglichkeit deutlich hervorgeht. Hätte man die Fleischtheile nicht gleich ursprünglich mit Schmelz-Lack überziehen wollen, so würde man ebenfalls bei der Vergoldung sorgfältiger darauf bedacht gewesen sein, dass nicht ein

[1]) Es würde eine lohnende Arbeit sein, wenn ein geübter Sachkenner es unternähme, die vielen seltenen geschnittenen Steine der klassisch-römischen und griechischen Zeit zu bestimmen, die nicht nur an diesem *pectorale*, sondern auch an den übrigen Gefässen vorkommen.

Theil der Fleischtheile mit vergoldet worden; für Kenner bedarf es übrigens kaum einer besonderen Begründung dieser Behauptung, seitdem man durch die neuesten Nachforschungen weiss, dass nicht allein das christliche Mittelalter, sondern auch die heidnische griechische, ägyptische und assyrische Kunst die Polychromirung nicht blos der statuarischen, sondern sogar der architektonischen Kunstwerke im ausgedehntesten Maasse angewendet, wie namentlich die Arbeiten von Hittorf und Lyard nachgewiesen haben.

Rings um den Schädel selbst erblickt man einen aufgenieteten, reich ornamentirten und zur Festhaltung der Krone bestimmten Bandstreifen, in der Breite von 23 M., welcher von dem beweglichen Krondiadem umfasst wird, so zwar, dass das Haupthaar nach mittelalterlicher Weise in einem schmalen Streifen unter der Krone vorragt.

Das ganze von der Krone umfasste Schädelgewölbe lässt sich ebenfalls abheben, ist aber mit einem Scharniergelenke seitlich befestigt. Unter ihm erscheint ein flaches silbernes, nicht vergoldetes, festsitzendes Schädelgewölbe, welches in der Mitte eine ungefähr zwei Zoll im Durchmesser haltende runde Oeffnung hat, in welcher der wirkliche Kaiserschädel mit seiner Scheitelhöhe frei gelassen ist, um den Verehrern zur Betrachtung und zum Kusse dargeboten zu werden.

Was die Zeit der Entstehung dieses Meisterwerkes der Goldschmiedekunst anlangt, so dürfte es nicht schwer sein, aus den vielen charakteristischen Formen ziemlich sichere Schlüsse zu ziehen.

Betrachten wir die eigenthümliche Gestaltung der goldenen Lilien auf dem Fussstück, dessgleichen die Stylisirung der schönen Eichenblättchen auf den Aurifrisien des Obergewandes näher, so glauben wir dieselben der Frühgothik zuschreiben und mithin die Anfertigung dieser »*herma*« in die letzte Hälfte des XIII. Jahrhunderts versetzen zu müssen.

Aehnliche reich gezierte Brustbilder schmückten in früheren Zeiten die meisten Schatzkammern der Stifts- und bischöflichen Kirchen. So zählte vor den Hussiten-Wirren der Domschatz von St. Veit nach einem Inventar vom Jahre 1387 siebenundzwanzig solcher prachtvoll in Silber getriebenen *capita*. Im Schatze von St. Ursula in Cöln finden sich heute noch sechszehn solcher getriebenen Brustbilder vor, und in den in unserer Nähe befindlichen Kirchen von St. Cornelimünster und von Burtscheid sind sie ebenfalls würdig vertreten.

Ausser dem künstlerischen Werthe, den dieses Brustbild beansprucht, sind die grossen historischen Erinnerungen, die sich an dasselbe knüpfen, nicht weniger beachtenswerth. Es war nämlich ehemals bei den Krönungen der deutschen Könige, die in der Aachener Stifts- und Krönungskirche über dem Grabe Karls des Grossen stattfanden, der Brauch, dass die Stiftsgeistlichkeit beim Einzuge des zu consecrirenden römischen Königs demselben bis zum Stadtthore feierlichst entgegen zog. Es wurde hierbei das Brustbild Karls des Grossen bis zum betreffenden Thore hingetragen und nachdem der Consecrandus vom Pferde gestiegen, wurde ihm die

herma hingereicht und er küsste ehrerbietigst und wohl ohne allen Zweifel an der auf der Höhe des Scheitels durch die geöffnete Klappe aufgeschlossenen Stelle das Haupt seines Vorfahren, des grossen Stifters der abendländischen christlichen Kaisermonarchie.

Reliquiar,

enthaltend den ledernen Gürtel des Heilandes in einem geschliffenen Kristallgefäss. XIV. Jahrhundert.

Höhe 2' 2" — 0,68 m. Durchmesser des Fusses 8" 6''' — 0,223 m..

Figur XXVII.

Die ältesten und ehrwürdigsten Reliquien des Aachener Münsters, die unter Karl dem Grossen und seinen nächsten Nachfolgern, grösstentheils aus dem Orient und namentlich aus Byzanz, in die hiesige Kaiserpfalz gelangten, waren bei ihrer Uebersendung aller Wahrscheinlichkeit nach in kostbare, gemusterte Seidenstoffe, deren sich noch viele im hiesigen Domschatze vorfinden, eingehüllt und wurden vorerst in diesen Einhüllungen belassen, bis sie im Laufe der Zeiten bei verschiedenen Veranlassungen in kostbare Reliquienbehälter, welche aus Mitteln der Kirche oder reicher Privaten hergestellt wurden, zur würdigen Aufbewahrung niedergelegt wurden; eine solche *translatio*, das heisst eine Hervornahme aus ihren primitiven Umhüllungen und Niederlage in den grossen Reliquienschrein, haben unter andern auch die sogenannten vier grossen Reliquien erfahren, deren jetziger Behälter erst im Beginn des XIII. Jahrhunderts Entstehung gefunden hat. Diese Thatsache findet sich auch angedeutet in der *„Chronique de St. Denis sur les gestes de Charlemagne"* [1], wo es heisst, dass Karl der Grosse die kostbarsten Reliquien allenthalben gesammelt habe, an welcher Stelle auch die für obige Annahme wichtige Bemerkung hinzugefügt ist: »*Toutes ces saintes reliques furent mises en divers sacs . . . .*« Und nicht bloss die »vier grossen Reliquien« waren seit dem Beginne des XIII. Jahrhunderts in das *feretrum B. M. V.* niedergelegt [2], wie das die weiter unten citirte Stelle deutlich besagt, sondern es befanden sich daselbst im XIII. und theilweise im XIV. Jahrhundert noch viele andere Karolingischen Heiligthümer, von denen sich mehrere, in besonderen Gefässen aufbewahrt, bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Das alte Copiar der Aachener Stiftskirche nämlich, welches von Pfarrer Ernst abgeschrieben und von Quix veröffentlicht worden ist [3], beginnt mit den Worten »*Hae sunt reliquiae, quae continentur in feretro beatae Mariae*« und

---

[1] Vgl. Bouquet V, 277.

[2] Quix, historische Beschreibung der Münsterkirche, Aachen 1825.

[3] Dieses Kopiar befindet sich jetzt im Besitze der Herrn P. St. Käntzeler.

führt namentlich an: von dem Schwamme[1], von dem Stricke des Herrn[2], Gebeine des h. Erzmartyrers Stephanus[3], des h. Anastasius[4], von der Kette des h. Petrus[5], etc. Gleichwie nun die meisten dieser Reliquien sammt manchen anderen in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts gehoben und in verschiedene, heute noch erhaltene kostbare Gefässe übertragen worden sind, so hat man auch den Gürtel des Heilandes seiner primitiven Aufbewahrungsstätte und Einfasssung enthoben und, ebenfalls in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, in ein reiches unter Fig. XXVII. abgebildetes Gefäss mit breitem Krystallcylinder übertragen, wodurch diese Reliquie leichter zugänglich gemacht und wahrgenommen werden konnte.

Was die Composition und künstlerische Beschaffenheit unseres unter Fig. XXVII in verkleinertem Massstabe dargestellten Reliquiars betrifft, so ist es nicht in Abrede zu stellen, dass dasselbe sowohl in der Gesammtanlage, wie auch in seinen einzelnen Formen einfacher als die meisten Schaugefässe des XIV. Jahrhunderts gehalten ist, deren sich im Aachener Domschatze eine grosse Anzahl vorfindet. Dennoch trägt es offenbar das charakteristische Formgepräge der Goldschmiedekunst aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts



Fig. XXVII.

[1]) Diese Reliquie wurde im XIV. Jahrhundert mit andern in der unter Fig. XVII auf Seite 38 abgebildeten *crux rotularia* eingefasst.

[2]) Vergl. die Einfassung dieser Reliquie in einer *monstrantiola* des XIV. Jahrhunderts unter Fig. XXIII Seite 51.

[3]) Vgl. Abbildung des betreffenden Reliquiars unter Fig. XVI Seite 34.

[4]) Siehe die Reliquienkapelle unter Fig. XLII Seite 93 I. Theil.

zur Schau und ist hinsichtlich seiner Entstehungszeit unbedingt mit jenen Reliquiengefässen in eine Reihe zu stellen, die wir von Seite 51 bis 58 beschrieben und unter Fig. XXIII bis Fig. XXVI bildlich wiedergegeben haben. Dasselbe hat allein unter allen übrigen Reliquiaren des hiesigen Schatzes einen kreisrunden Fuss ohne Einschnitte, dessen monotone Oberfläche einerseits durch zwei grosse geschnittene Steine mit kräftigen Fassungen, andrerseits durch die von den Kanten des sechsseitigen Ständers fortgeführte leicht vorspringende Leisten unterbrochen wird, welche nicht ornamentirt sind und sich allmählich in die Fussscheibe verlieren, ohne die Form des Randes zu beeinflussen. Aus der Mitte dieses Fusses erhebt sich der sechsseitig gestaltete Ständer, der von einer reich gegliederten, durch zwei ineinandergearbeitete Sechsecke zum Zwölfecke gestalteten Handhabe angenehm unterbrochen wird. Die sechs kleineren Spitzen dieses prachtvollen Knaufes tragen Edelsteine, während die sechs grösseren, entsprechend dem Inhalte des Gefässes, mit sechs *Ecce-Homo*-Köpfchen in farbigem Schmelz verziert sind. Der Schaft unseres Gefässes erweitert sich zu einem ebenfalls im Sechseck construirten blumenkelchartigen und durch ornamentirte Bogenwiderlagen verstärkten Sockel, der, in eine Kreisfläche endigend, dazu dient, ein kostbares Krystallgefäss nebst kuppelförmigem Deckverschluss von demselben Material aufzunehmen, welches in seiner Form einen nach oben sich erweiternden Cylinder vorstellt und ohne Facetten geschliffen ist. Ueber den krystallenen Deckel laufen vier ornamentirte Metallbügel, welche eine im Viereck gebaute thurmförmige Krönung von 1′ 1″ 4‴ Durchmesser und 8″ 4‴ Höhe tragen. Dieser kleine zierliche Aufbau hat unter dem Baldachin mehrere Statuetten von Heiligen, welche schwer zu enträthseln sind: eine derselben stellt einen Martyrer mit der Palme, eine andere einen Bischof dar, zwei scheinen Apostelbilder zu sein; alle tragen in einer Hand ein Buch. Auf den vier Spitzgiebeln, welche den Baldachin umgeben, sitzen vier äusserst zierlich gearbeitete Engel mit musikalischen Instrumenten, von denen jedoch eines abgebrochen ist. Das Innere des Baldachins füllt ein prachtvoller Lasurstein *(lapis lazuli)* von etwa 3″ Höhe; die Spitze des ganzen Baues wird von einem Crucifix gekrönt, neben welchem auf armleuchterartig abstehenden Trägern die Figuren der sogenannten Passionsgruppe, Maria und Johannes stehen.

Prof. Dr. Floss bemerkt in seinem Werke über die Aachener Heiligthümer bei Besprechung des ledernen Gürtels des Herrn, der sich in unserm Schaugefässe vorfindet, dass er ungeachtet sorgfältiger Nachforschungen keine genauen geschichtlichen Angaben über die Herkunft dieser seltenen Reliquie bei älteren Schriftstellern habe ausfindig machen können.

In Bezug auf die Reliquie selbst sei hier noch bemerkt, dass der etwa 6‴ — 9‴ breite Gürtel mit einem grossen, über zwei Zoll langen und fast 6‴ dicken, länglich-runden, vielfach abgenutzten und auf hohes Alter deutenden Siegel versehen ist, auf welchem man deutliche Spuren eines Brustbildes in der Vorderansicht in griechischer Priesterkleidung erkennt. Die Tradition leitet dieses Siegel von dem ersten christlichen Kaiser Constantin her.

Agraffe in Form eines Vierpasses.

XIV. Jahrhundert.

Höhendurchmesser 7" 8"' — 0,2 m. Querdurchmesser 7" 1"' — 0,186 m.

Figur XXVIII.

Im Mittelalter war es Brauch, dass derjenige, welcher in den Besitz einer Pfründe als Kanoniker an einer Stifts- oder Kathedralkirche gelangte, bei seiner feierlichen Aufnahme einen Chormantel, desswegen auch häufig *cappa professionis* genannt, anfertigen liess. Diese Chorkappe, welche der Stiftsherr bei allen feierlichen Veranlassungen zu tragen pflegte, fiel nach dem Tode desselben der Kirche als Eigenthum zu; desshalb findet man in den Schatzverzeichnissen des XIII. und XIV. Jahrhunderts fast durchgängig unter der *rubrica capparum* eine lange Reihe solcher Chormäntel angeführt, bei denen der Name des betreffenden Geschenkgebers gewöhnlich verzeichnet steht. Da die Stiftsherren häufig aus adeligen Häusern gewählt wurden, so benutzten dieselben diese Gelegenheit, um durch prachtvolle und kostbare Ausstattung der *cappa professionis* ihren Rang, desgleichen das Alter und die Bedeutung ihres Geschlechtes anzuzeigen. Namentlich wurden die Stäbe und der Schild an diesen Chorkappen mit einer Fülle gestickter und in Gold gearbeiteter Ornamente, sowie mit Perlen und Edelsteinen aufs reichste ausgestattet; auch das häufig wiederkehrende Wappenschild des Geschenkgebers fehlte in den *aurifrisiae* nicht. Der Schatz des Aachener Münsters besitzt mehrere solcher reich gearbeiteten Chormäntel, welche ohne Zweifel als *cappae professionis* nach dem Ableben hochadliger Stiftsherren in den Besitz desselben gelangt sind. Um den Glanz dieser Chorkappen zu heben, wurde in der Regel ein kunstreich gearbeiteter, beweglicher *morsus* aus edlem Metall auf der Vorderseite angebracht, welcher dazu diente, das verbindende Stoffstück zu verdecken, mit welchem die *cappa* zusammengehalten wurde.

Eine der reichsten und formschönsten *fibulae* des XIV. Jahrhunderts findet sich heute noch im Schatze des Aachener Münsters vor. Wie ein Blick auf die Abbildung unter Fig. XXVIII zeigt, wird dieses prachtvolle Pektoralschild zunächst von einem viereckigen Kranze aus Perlen und Röschen gebildet, welcher an den Ecken mit je einem zart eiselirten Blättchen abschliesst. Ueber den 4 Seiten des Rechteckes erheben sich ebenso viele Kreissegmente, wodurch der bekannte frühgothische Vierpass gebildet wird. Auch an diesen Kreisausschnitten setzt sich dasselbe Ornament als Einfassungsborte fort, welches das innere Viereck umgibt. Der Tiefgrund ist mit einem azurblauen Schmelz überzogen, welcher quadratische Musterungen zeigt. Als Hauptornament unseres *monile* ist die Darstellung der *annuntiatio* zu betrachten, welche von trefflich gearbeiteten Baldachinchen und einer knieenden Engelsfigur überragt wird. In der untern Abtheilung kniet rechts der Donator in der Tracht eines Stiftsherrn; vor ihm befinden sich zwei niedliche Statuettchen, näm-

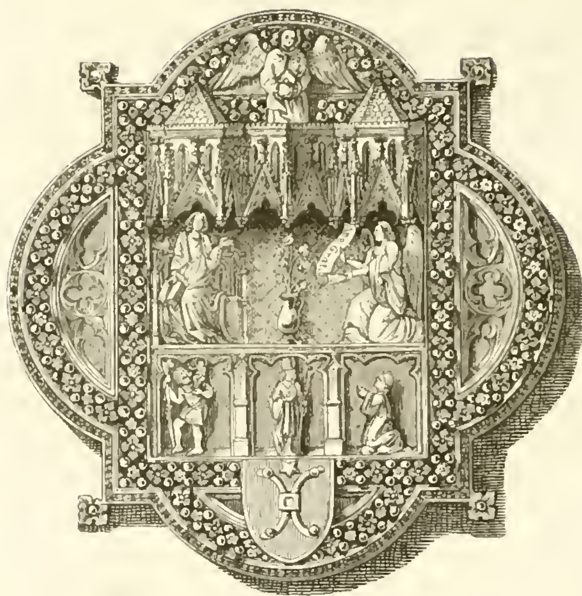


Fig. XXVIII.

lich das Bild des heiligen Christoph und ein heiliger Bischof, wahrscheinlich als Namenspatrone des Geschenkgebers. Alle figürlichen Darstellungen der vorliegenden *fibula* sind äusserst fein und kunstvoll ciselirt und beweisen, dass der betreffende Meister es in seiner Kunst zu hoher Vollendung gebracht hatte. Zu beiden Seiten der Verkündigung ersieht man, als Ausfüllung der beiden Kreisausschnitte, auf durchscheinendem, emaillirten Tiefgrund zierliches Maasswerk, dessen Formen in Uebereinstimmung mit den architektonischen Einzelheiten der drei Baldachinchen für die letzte Hälfte des XIV. Jahrhunderts kennzeichnend sind.

Während in dem obern Kreisausschnitt eine kniende Engelsfigur, zugleich als Bekrönung des mittleren Baldachins ersichtlich ist, welche eine grosse Perle in Händen hält, so ist in dem untern ein ziemlich einfaches Wappenschild angebracht, welches aller Wahrscheinlichkeit nach das Familienwappen desjenigen Stiftsherrn vorstellt, in dessen Auftrag der vorliegende *morsus* sammt der dazu gehörigen *cappa professionis* angefertigt wurde. Dieses Wappenschild gibt auf roth emaillirtem Grunde eine Form zu erkennen, ähnlich einem X, welches von zwei gegeneinandergekehrten und durch ein Quadrat verbundenen Halbbogen gebildet wird und von einem kleinen goldenen Stern überragt ist. Kennern der Heraldik dürfte es vielleicht gelingen, aus diesen Zeichen die Familie des knieenden Donators zu ermitteln. Ein sorgfältiger Vergleich mit den gestickten Wappenschildern in den *aurifrisiae* der unter Fig. VIII, des 2. Theils abgebildeten *cappa* hat durch die grosse Aehnlichkeit beider, welche sich auch aus einer nähern Betrachtung der Fig. IX ergibt, die Vermuthung angeregt, ob dieses Pektoralschild nicht ehemals zu diesem Chormantel unter Fig. VIII gehört habe, indem sowohl die heraldischen Abzeichen, als auch die rothe Farbe des Tiefgrundes auf beiden Wappenschildern ähnlich sind.

Geschenke Ludwigs von Anjou, Königs von Ungarn und Polen.

Figur XXIX—XXXVII.

Zahlreich sind auf dem Gebiete der kirchlichen Kleinkunst die Denkmäler, welche heute noch Zeugniss ablegen von der Gebefreudigkeit, dem frommen Sinne und dem geläuterten Kunstgeschmack Königs Ludwig von Ungarn, den die Geschichte nicht mit Unrecht »den Grossen« genannt hat. Ohne auf jene Werke der religiösen Goldschmiedekunst hinzuweisen, die heute noch in Ungarn und Polen, aus den Tagen des ebengedachten Königs herrührend, sich vorfinden, erinnern wir vorübergehend nur an einzelne Kleinodienstücke, welche die berühmte Wallfahrtskirche Maria-Zell in Obersteiermark besitzt. Wie uns von unterrichteter Seite mitgetheilt wurde, sollen im Schatze dieser Kirche mehrere in Gold gestickte Ornate sich vorfinden, welche von Ludwig dem Grossen dorthin verehrt worden sind. Auch der ungarische Reichsapfel scheint, seinem emaillirten Wappenschilde zufolge, von diesem Könige herzurühren [1]). Am zahlreichsten jedoch finden sich im Schatze der Münsterkirche zu Aachen die Beweise der Opferwilligkeit und des Kunstsinnes König Ludwigs in kunstreich verzierten Reliquiengefässen und Kleinodien vertreten, die derselbe als kostbare Zierden jener Kapelle einverleibte, welche er, einer heute noch erhaltenen Urkunde gemäss, im Jahre 1374 in architektonischem Formenreichthum errichten liess. Dem Wortlaute dieses Stiftungsbriefes nach erbaute König Ludwig dieses formschöne *sacellum* zu Ehren seiner grossen Vorfahren, nämlich des heil Stephan, des heil. Emerich, des heil. Ladislaus, der heil. Elisabeth, Kaiser Heinrichs des Heiligen und dessen Gemahlin, der frommen Kunigunde. Die königliche Grossmuth des Stifters trug ferner dafür Sorge, dass von zwei ungarischen Caplänen der Gottesdienst für alle Folgezeit in dieser Kapelle abgehalten werden sollte und versah dieselbe mit einer grossen Menge von reichgestickten kirchlichen Gewändern und Ornaten, von denen sich heute nur noch wenige Bruchstücke vorfinden dürften. Der eigentliche Zweck der Gründung dieser Kapelle, welche in unmittelbarer Verbindung mit der Krönungskirche deutscher Könige stand, ging dahin, eine nationale Kapelle für jene Menge von Pilgern zu bauen, die in grossen Schaaren aus Ungarn und seinen Nachbarländern alle sieben Jahre nach Aachen wallfahrteten, um jene Reliquien des Herrn und der allerseligsten Jungfrau dort zu verehren, die Karl der Grosse aus Jerusalem, Konstantinopel und Rom zum Geschenke erhalten und im Schatze der von ihm erbauten Pfalzkapelle

[1]) Die Abbildung und Beschreibung desselben findet sich in unserm Werke: die Kleinodien des h. römischen Reiches deutscher Nation, nebst den Kroninsignien von Böhmen, Ungarn und der Lombardei Seite 71—75, Taf. XV, Fig. 22, Wien K. K. Hof- und Staatsdruckerei 1864.

für alle Zeiten niedergelegt hatte. Auch heute noch besteht in unmittelbarer Verbindung mit dem Münster eine im Munde des Volkes sogenannte »ungarische Kapelle«, doch ist es sehr zu bedauern, dass das ältere von König Ludwig errichtete *sacellum* diesem heutigen unkirchlichen Kuppelbau im Palaststyle des vorigen Jahrhunderts (1767) hat Platz machen müssen.

Was nun zunächst die heute noch im Domschatze zu Aachen erhaltenen kunstreichen Gefässe betrifft, welche ehemals zu dem Inventar dieser ungarischen Kapelle gehörten, so glauben wir mit Grund annehmen zu dürfen, dass sich in Ungarn selbst noch ähnliche kirchliche Utensilien auffinden werden, die, von der Grossmuth König Ludwig's herrührend, verwandte Formengebilde und Wappen zur Schau tragen, wie dieselben an den königlichen Geschenken im Aachener Schatze ersichtlich sind, die wir von Seite 69—79 in Wort und Bild zur Darstellung bringen. Für die Kunstforschung haben diese Gefässe und Ornamente in dem Aachener *thesaurus* heute auch noch desswegen ein erhöhtes Interesse gewonnen, da kürzlich in einer ungarischen Urkunde der Name eines Goldschmiedes und königlichen Siegelstechers aufgefunden worden ist, aus welcher sich mit einiger Wahrscheinlichkeit der Schluss ziehen lässt, dass bereits unter Karl von Anjou und seinem Nachfolger Ludwig die Goldschmiedekunst eine hohe Stufe der Entwickelung in Ungarn erreicht hatte.

Diese interessante Notiz über den muthmasslichen Goldschmied und seine Kunstfertigkeit, von dessen Meisterhand die Aachener Gefässe und Geräthschaften in der ungarischen Kapelle aller Wahrscheinlichkeit nach herrühren dürften, verdanken wir dem vor wenigen Jahren verstorbenen Herrn Karl von Sava, der in einer seiner letzten Schriften: »Die Siegel der Wiener Universität und ihrer Facultäten vom Jahre 1365 bis zum Ausgange des XVI. Jahrhunderts« [1]) einer Urkunde erwähnt, in welcher Karl von Anjou, König von Ungarn, seinem getreuen Goldschmied Peter, dem Sohne Simons von Siena, der zugleich Vice-Gespann und Castellan in der Zips war, als Belohnung für seine vielen Verdienste und insbesondere für die ausgezeichnete Ausarbeitung und Anfertigung der königlichen Siegel die Besitzung Jemnik schenkt [2]). Es liegt nun die Annahme sehr nahe, dass Magister Peter, der die Goldschmiede- und Siegelstecher-Kunst von seinem Vater aus Siena ererbt zu haben scheint, sein Kunsthandwerk auch auf seinen Sohn, der in der Urkunde nicht genannt ist, übertragen habe. Da nun dieser

---

[1]) Vgl. Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, Bd. III, S. 141.

[2]) Herr von Sava hatte die Gefälligkeit uns mitzutheilen, dass die fragliche Urkunde in dem Werke »Katona, hist. critic. regum Hung. I, 657« sich vorfinde, deren Wortlaut folgender ist: »quum filius Simonis de Senis dictus et fidelis aurifaber noster, viceque Comes et Castellanus Scepusiensis, quamdam possessionem Jemnik vocatam in comitatu Scepusiensi postulasset, in nostrae majestatis memoriam revocantes meritoria servitia ipsius M. Petri et specialiter in sculptione, fabricatione seu paratione sigilli nostri authentici in recompensationem praedictam possessionem Jemnik ipsi donavimus. Datum in Vizegrad feria V. proxima post dominicam ramis palmarum. 1331.«

Letztere in der Regierungszeit des Nachfolgers Karls von Anjou, nämlich Ludwigs des Grossen, gelebt hat, so dürfte man auch mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, dass König Ludwig von diesem Meister jene Gefässe habe anfertigen lassen, welche er der Aachener Münsterkapelle verehrte. Ein gewichtiger Grund für diese letztere Hypothese bietet auch der Umstand, dass sämmtliche ungarische Kunstgegenstände des Aachener Domschatzes in ihrer architektonischen wie ornamentalen Ausbildung ein Formengepräge erkennen lassen, dessen charakteristische Einzelheiten in der italienischen Gothik des XIV. Jahrhunderts auf dem Gebiete der religiösen und profanen Goldschmiedekunst stets wieder anzutreffen sind [1]. Auch ist hier das besonders hervorzuheben, dass die vielen Wappenschilder an unsern Reliquiengefässen deutlich darthun, dass der Anfertiger derselben nicht nur als Goldschmied, sondern vornehmlich als Siegel- und Wappenstecher eine hohe Vollendung der Technik besass, was ja auch in jener Urkunde von M. Peter gerühmt wird.

Ein Paar Altarleuchter von vergoldetem Silber.

XIV. Jahrhundert.

Höhe 8″ 9‴ — 0,228 m., Breite des Fusses 5″ 4‴ — 0,14 m.

Figur XXIX—XXXII.

Eines der interessantesten heute noch erhaltenen Geschenke Königs Ludwig des Grossen an die Krönungskirche deutscher Könige zu Aachen ist jenes originelle Leuchterpaar, welches ehemals dem Altare der ungarischen Kapelle an Festtagen zum besondern Schmucke gereichte und aus der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts herrührt.

Unter Fig. XXIX veranschaulichen wir einen dieser Leuchter von vergoldetem Silber mit emaillirten Ornamenten, die sehr selten heute in Silber anzutreffen sind und kaum noch eine Parallele finden dürften. Wie es der Grundriss unter Fig. XXX veranschaulicht, ist der Fuss als vierblätterige Rose so gehalten, dass die zu einem schmalen Halse ansteigenden Flächen mit einge-

[1]) Der reichhaltige Reliquien- und Kleinodienschatz der Minoritenkirche zu Padua besitzt neben dem Schatze von S. Marco zu Venedig unstreitig die grösste Anzahl von kostbaren Geräthen und Gefässen des XIV. Jahrhunderts, welche in der That eine grosse Formverwandtschaft mit den im Aachener Dome vorfindlichen ungarischen metallischen Kunstwerken bekunden. Gewiss wäre es sehr zu wünschen, wenn diese hervorragenden Kleinodien der berühmten Antoniuskirche zu Padua unter Beigabe der nöthigen Abbildungen ausführlicher besprochen und abgebildet und so die Eigenthümlichkeit der italienisch gothischen Goldschmiedekunst im Gegensatze zu den Formgebilden derselben Kunstepoche auf deutschem Boden näher gekennzeichnet würde.

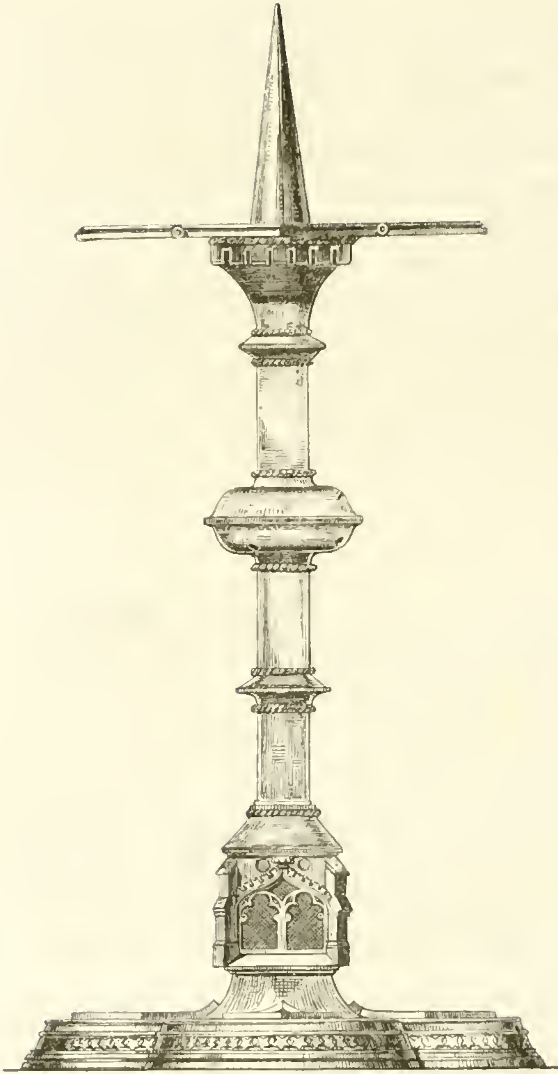


Fig. XXIX.

schmelzten Wappenschildern verziert sind, welche in ihren Formen unzweifelhaft beweisen, dass auch diese beiden formschönen Leuchter von der Schenkung Ludwigs des Grossen von Ungarn an seine Stiftung zu Aachen herrühren. Dieselbe lassen nämlich, in rhomboidenförmiger Einfassung erhaben aufliegend, zweimal das Wappen Ungarns in der Ausdehnung ersehen, wie wir es unter Fig. XXXI in natürlicher Grösse wiedergegeben haben. In diesem Wappenschilde, das noch durchaus in den Formen des XIV. Jahrhunderts gehalten ist, zeigen sich auf der rechten Seite die acht Balken von Ungarn, theils von Silber, theils von rothem Schmelz, und auf der linken Hälfte die goldenen *fleurs de lis* der sicilianisch-ungarischen Könige auf hellblauem, eingeschmelztem Grunde. Abwechselnd mit diesem Wappenschilde kehrt auf dem Fusse unserer beiden Leuchter noch ein anderes heraldisches Abzeichen zweimal wieder, welches Figur XXXII in natürlicher Grösse veranschaulicht. Man bemerkt nämlich auf rhomboidenförmiger Fläche eine Helmzierde in den Formen des XIV. Jahrhunderts, von einer königlichen Lilienkrone überragt, aus welcher sich wiederum das Cimier der Anjou, der langgestreckte Hals jenes Vogels erhebt, »*qui mange le fer*«; desswegen befindet sich auch in dem Schnabel desselben das Hufeisen [1]).

---

[1]) Nach dem Chron. Thurocz. P. I, cap. 99 soll diese Helmzierde der ungarischen Könige aus dem Geschlecht der Anjou darin ihren Grund haben, dass König Karl Robert an seinem Hofe einen Vogel Strauss als bevorzugten Liebling fütterte, gleichwie Kaiser Maximilian einen gezähmten Löwen hielt, von dem die Tagesschriftsteller jener Zeit manche artigen Bravour-Stückchen zu erzählen wissen.

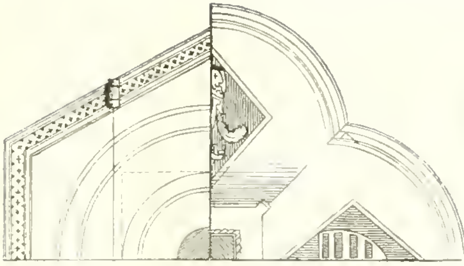


Fig. XXX.

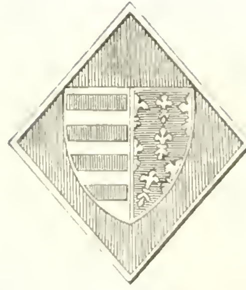


Fig. XXXI.

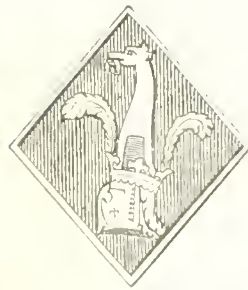


Fig. XXXII.

Auf dem obern Theile unseres *cerofcrale* befindet sich als künstlerischer Abschluss des Ganzen eine grosse, im Sechseck angelegte Scheibe, die zunächst die Bestimmung trägt, das herunterträufelnde Wachs aufzufangen. Diese obere Platte, welche wir in der Grundrisszeichnung unter Fig. XXX theilweise veranschaulichen, hat zur grössern Bequemlichkeit die Einrichtung, dass die beiden Seitentheile sich mittels Charniere auf- und zuschlagen lassen.

Drei kleinere Altartafeln der ungarischen Kapelle.

XIV. Jahrhundert.

Höhe 1′ 9″ 0‴ — 0,570 m. Breite 1′ 7″ 1‴ — 0,5 m.

Figur XXXIII.

Als ehemalige Zierden des alten Altares in der ungarischen Kapelle zu Aachen haben sich heute noch im Schatze daselbst, ebenfalls von der Schenkung Königs Ludwig herrührend, drei Predellstücke mit gemalten Darstellungen der heil. Jungfrau in verschiedener Auffassung erhalten, die zu den ausgezeichnetsten Altartafeln dieser Art zu zählen sind. Diese Altartabellen, welche in ältern Schatzverzeichnissen häufig auch den Namen *tabulae reliquiarum* führen, sind von silbervergoldeten Rahmen eingefasst, deren Flächen mit vielen eiselirten und eingeschmelzten Ornamenten und Wappenschildern aufs reichste ausgestattet sind. Diese vertieft zurücktretenden Flächen zeigen auf durchsichtigem, eingeschmelztem Tiefgrunde, von blauem Schmelz und quadratischen Einfassungen umgeben, das Haus-Wappen der Anjou's, die goldenen Lilien *sans nombre*. Dieser blau emaillirte Grund mit seinen *fleurs de lis* dient dazu, die äussern Umrisse der gemalten Figuren einzufassen, die vertieft zum Vorschein treten, eine Technik, die auf byzantinischen und slavisch-russischen Malereien seit der Frühzeit des Mittelalters vorkommt und bis zur Stunde noch beibehalten worden ist. Unter Fig. XXXIII wird in verkleinertem Maassstabe eines dieser drei Predellstücke der



Fig. XXXIII.

ungarischen Kapelle veranschaulicht. Wie es die Umrisse der *Maestà della Virgine* auf unserer Abbildung besagen, scheint dieses in Tempera gemalte Bildwerk nebst den beiden übrigen Bildern von einem italienischen Meister herzurühren, der anscheinend noch nach den überlieferten Regeln der alten Schule von Cimabue und Ghiotto seine Bilder im typischen Charakter malte. Leider sind auf diesen drei Predellstücken jene alt-italienischen Tempera-Malereien von der unberufenen Hand eines sogenannten Restaurateurs, wie es scheint gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts, gänzlich übermalt worden. Es wäre heute an der Zeit, wenn das Hochwürdige Stiftscapitel durch einen befähigten Künstler die Freilegung der primitiven Malereien und ihre stylgerechte Wiederherstellung vornehmen liesse; das Gefälte der Gewänder und die Incarnationstheile an dem Bilde der Krönung der allerseligsten Jungfrau unter Fig. XXXIII haben wir im Style des XIV. Jahrhunderts für die Wiedergabe in Holzschnitt nach eigenem Ermessen ergänzen lassen.

Als Beleg für die oben aufgestellte Hypothese, dass nämlich diese drei bezeichneten *tabulae reliquiarum* von einem Meister des Goldschmiede-Gewerkes herrühren, der aus der Schule des Eingangs erwähnten Magisters Peter hervorgegangen, dürfte, wie früher bemerkt, jene grosse Zahl von emaillirten und eingravirten heraldischen Abzeichen anzusehen sein, mit welchen der äussere flache Rand dieser Reliquientafel verziert ist. Diese vielen Wappenschildchen auf viereckig länglichem Felde wechseln regelmässig ab mit oblongen Füllungen, innerhalb welcher sich ein schön ciselirtes Laubornament kenntlich macht, dessen Stylisirung und Ausprägung für die letzte Hälfte des XIV. Jahrhunderts bezeichnend ist. Auf diesem äussern Rande kehrt das Wappen Ungarns achtmal zurück; nämlich viermal in der Schildform des XIV. Jahrhunderts, die nach unten im Spitzbogenstyl ausmündet, und viermal in Gestalt eines Rhomboides. Durch diese letztere Form wird der Frauenschild angedeutet, wohingegen der Schild, der sich nach unten zuspitzt, das Wappen des Mannes bezeichnet. Mit den bekannten rothen und silbernen Balken Ungarns ist immer das Wappen der Dynastie der Anjou's verbunden. Auch fehlt in dieser Randverzierung das ungarische Doppelkreuz, die *crux bipartita* nicht, die ebenfalls in quadratischer Einfassung viermal wiederkehrt. Da Ludwig der Grosse von Ungarn im Jahre 1370 auch den Thron der Jagellonen bestiegen hatte, so findet man hier als Beweis, dass unsere drei *tabulae reliquiarum* erst nach dem Jahre 1370 angefertigt worden sind, auf der Einfassungsfläche auch viermal das Wappenschild des Königreichs Polen, nämlich den rothen gekrönten Adler auf silbernem Felde. Auch das Bild des Vogels Strauss mit dem Hufeisen im Schnabel kehrt viermal auf der äussern Deckplatte wieder, wodurch die in der Anmerkung 1 auf Seite 70 citirte Ueberlieferung gerechtfertigt wird, dass nämlich der erste ungarische Anjou an seinem Hofe einen Vogel Strauss mit besonderer Vorliebe gepflegt habe.

Zwei grössere Brustschilde einer Chorkappe mit dem ungarischen Wappen.

XIV. Jahrhundert.

Höhe 8″ 6‴ — 0,222 m. Breite 7″ 3‴ — 0,19 m.

Figur XXXIV.

Als integrirende Theile zu jenen reichgestickten *cappae*, die König Ludwig der Grosse der von ihm errichteten ungarischen Kapelle am karolingischen Munster zu Aachen verehrte, finden sich heute noch im hiesigen Schatz vier Pectoralschilder vor, die ehemals die Bestimmung trugen, jenes Stoffstück zu bedecken und zu verzieren, welches, als Schliesse die Chorkappe auf der Brust zusammen zu halten,

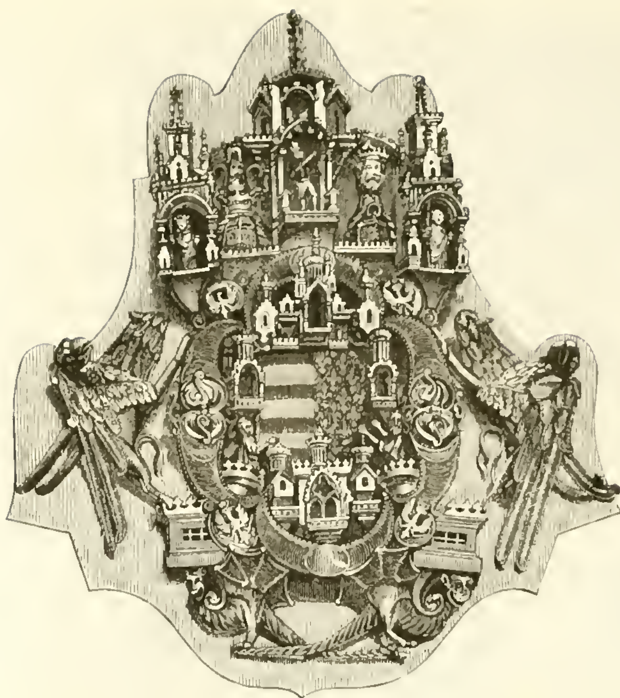


Fig. XXXIV.

bestimmt ist. Solcher Agraffen geschieht in englischen, französischen und deutschen Schatzverzeichnissen aus dem XIV. und XV. Jahrhundert häufig unter dem Namen *morsus* oder *fibula, monile* Erwähnung. Auch heute noch werden diese unter Fig. XXXIV abgebildeten *fibulae* als reiche Brustzierden an höhern Kirchenfesten, namentlich aber bei der Frohnleichnams-Prozession, von den Kanonikern des Aachener Stiftes getragen. Zu den reichsten *monilia*, die der Domschatz zu Aachen unter seinen zahlreichen Kleinodienstücken aufzuweisen hat, gehören offenbar jene beiden Pektoralkrampen, von denen wir eine unter Fig. XXXIV abgebildet haben. Als Mittelstück gibt sich auf beiden *morsus* das grosse Wappenschild Ungarns zu erkennen, dessen linke Hälfte die Lilien auf blau eingeschmelztem Grund ausfüllen: das Wappen der französischen Anjou's. Um dieses Wappenschild herum construiren sich eine Menge kleinerer architektonischer Aufbauten, *pinnacula*, die von einer Einfassung in Form einer sechsblätterigen Rose umrandet werden. Auf dieser Einfassung lies't man in goldenen Minuskelschriften auf dunkelblauem Schmelz folgende Inschrift:

gotes lere wolde ich mere:
ich begere maria lere[1].

Zu beiden Seiten dieses sechsblätterigen Medaillons sind zwei in vergoldetem Silber ciselirte Greife angebracht; ähnliche groteske Thiergestalten befinden sich auch als Sockel unterhalb der sechsblätterigen Einfassung. Interessant wäre es zu vernehmen, welche Beziehung der eben gedachte Sinnspruch zu dem Wappen Ungarns, respective zur Dynastie der Anjou's haben dürfte. Insofern die allerseligste Jungfrau die Patronin von Ungarn ist, fände derselbe in diesem Um-

---

[1]) Soll wohl heissen: »*ere*« (Ehre) statt »*lere*« (Lehre).

stande seine Berechtigung; das eine jedoch bleibt vorläufig unerklärlich, dass das Wappen Ungarns mit seinen vielen architektonischen Ausbauten, die durchaus einen italienisirenden Anstrich haben, von einer Inschrift in deutscher und nicht in lateinischer Sprache umgeben ist. Viele Anzeichen an unserer in Rede stehenden, prachtvoll gearbeiteten Agraffe machen es wahrscheinlich, dass die bogenförmigen Einfassungen als sechsblätterige Rose mit den beiden nichtssagenden Ornamenten zu beiden Seiten des grossen Wappens erst später hinzugefügt worden sind.

Zwei emaillirte Wappenschilder der Königreiche Ungarn und Polen.

XIV. Jahrhundert.

Höhe des ungar. Wappens 5" 11''' = 0,155 m. Höhe des poln. Wappens 5" 4''' = 0,14 m.

Figur XXXV.

Noch zwei andere *fibulae pectorales* haben sich in dem Schatze der Aachener Stiftskirche heute erhalten, die ebenfalls von Ludwig dem Grossen, König von Ungarn und Polen herrühren. Beifolgend geben wir in verkleinertem Maassstabe dieselben unter Fig. XXXV nebst den beiden eingeschmelzten Wappen in vergoldetem Silber wieder und bemerken dabei, dass die Unterlage dieser emaillirten Wappenschilder heute aus einem modernen rothen Seidenstoff besteht, der mit Gold durchwirkt ist. Auf dieser Unterlage ist das Wappen von Ungarn und das von Polen vermittelst Häkchen aufgenäht und befestigt. Ueber dem Wappenschilde, das die heraldischen Abzeichen des Königreichs Ungarn, mit denen der französischen Anjou's vereint, erkennen lässt, erhebt sich ein reich verzierter geschlossener Helm, der von einer Lilienkrone überragt ist, aus welcher, wie immer der langgestreckte Hals des Vogels Strauss mit goldenem Hufeisen und den beiden Straussfedern als Helmzierden hervorragt. Das Wappen des alten

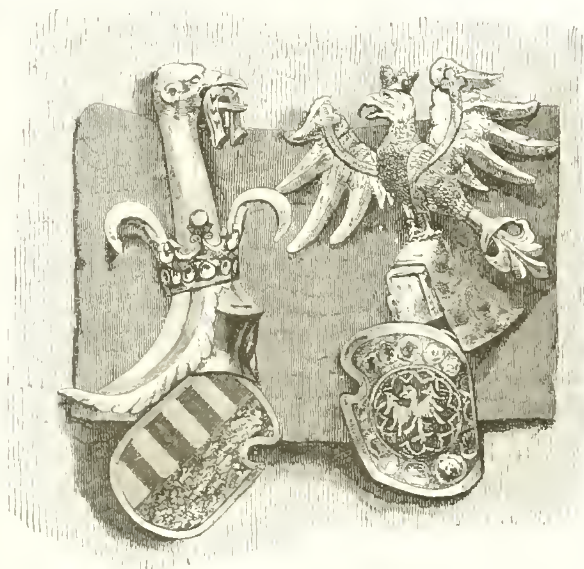


Fig. XXXV.

polnischen Wahlreiches, dessen Regierung, wie im Vorhergehenden angedeutet wurde, König Ludwig im Jahre 1370 antrat, zeigt auf einem ausgeschnittenen Wappenschilde, dessen Form für das letzte Viertel des XIV. Jahrhunderts charakteristisch ist, einen goldenen, gekrönten Adler auf rothem Felde. Dieses Wappenschild ist ebenfalls von einem geschlossenen Helm überragt, auf dem sich in trefflicher Stylisirung als Helmschmuck ein Adler befindet, der eine Königskrone trägt. Obgleich sich in ältern Schatzverzeichnissen manche Andeutungen vorfinden, dass die verbindenden Stoffstücke reicher Chorkappen als Schliessen ehemals mit gestickten oder in Silber ciselirten Wappenschildern verziert zu werden pflegten, so dürften doch wohl diese eben gedachten Wappenschilder ursprünglich einen andern Zweck gehabt haben.

Schaugefäss

in vergoldetem Silber mit einer Krystallkapsel. XIV. Jahrhundert.

Höhe 1′ 4″ 4‴ — 0,426 m.

Figur XXXVI.

Die Kunst im Mittelalter nahm selten darauf Bedacht, den Namen des ausführenden Meisters mit seiner Kunstleistung vermittels einer Inschrift in Verbindung zu bringen. Desswegen forscht man heute bei den herrlichsten Gebilden der kirchlichen Goldschmiedekunst vergeblich nach dem Namen des Anfertigers. Dem Künstler genügte es, dass er meist im Hinblick auf höhern Lohn seine Gebilde anfertigte; desshalb verschwieg er seinen Namen, indem er hoffte, wie es in einem alten reich illustrirten Manuskript treffend heisst, dass derselbe in das Buch des Lebens desto sicherer eingetragen werde. Auch den Namen der Geschenkgeber trifft man auf Werken der ältern religiösen Goldschmiedekunst nur selten an; höchstens pflegte man zur ornamentalen Ausstattung die Wappen oder andere heraldische Abzeichen des Donators in Email oder in eingravirter Arbeit auf dem glatten Fusstheil liturgischer Gefässe anzubringen. Diesem Umstande verdanken wir heute manche Anhaltspunkte für die Geschichte hervorragender Werke kirchlicher Goldschmiedekunst, die sich aus den wiederholten Zerstörungsperioden der neueren Zeit in den Kirchenschätzen des Abendlandes noch erhalten haben. Auch im Schatze der Stiftskirche zu Aachen findet sich noch eine Anzahl von Kunstwerken vor, deren Herkommen und Entstehungszeit durch die Wappenschilde fürstlicher Geschenkgeber ausser Zweifel gesetzt sind. So zeigen die beiden Reliquiengefässe, die wir unter Fig. XXXVI und XXXVII veranschaulichen, auf ihrem Fusse in gravirter Arbeit die heraldischen Abzeichen eines königlichen Geschenkgebers, dessen Grossmuth und Frömmigkeit der Münsterschatz zu Aachen nicht wenige kirchliche Geräthe verdankt. Man erblickt nämlich auf dem im Vierblatt

gehaltenen Fusstheil des in Rede stehenden Reliquiars die Wappenschilder der sizilianischen Dynastie der Anjou, deren Seitenlinie im XIV. Jahrhundert vorübergehend in den Besitz der Krone Ungarns und Polens gelangt war. Desswegen befinden sich auch in der einen Hälfte der Wappen rechts die acht horizontal gelegten Balken als heraldisches Abzeichen des Königreiches Ungarn und in dem getheilten Wappenschilde links die goldenen Lilien Frankreichs auf azurblauem Grunde. Auf den beiden andern Blättern des Fusses erblickt man energisch eingravirt, je einen Helm, mit einer Königskrone verziert, aus welcher sich Hals und Kopf des Vogels Strauss erheben, der im offenen Schnabel ein Hufeisen trägt, eine Helmzierde, wie wir sie auf mehreren kirchlichen Geräthen im Metropolitanschatze zu Gran, herrührend aus den Tagen Königs Ludwig des Grossen von Ungarn vorgefunden haben. Auf dem Halse dieses viertheiligen Fussstückes erhebt sich, ebenfalls im Quadrat, ein architektonischer Untersatz mit über Eck gestellten Widerlagspfeilern, der die Bestimmung trägt, einen ungewöhnlich hohen und schlanken quadratischen Ständer aufzunehmen. Dieser Ständer wird in seinem zweiten Drittel von einem Knauf mit stark ausladenden Balken, in seinem unteren und oberen Drittel aber von kleinen vierseitigen flachen Knäufen als Handhabe abgeschlossen. Die im Durchschnitt als schräge Vierecke sich darbietenden Kreuzbalken tragen die Majuskel-Buchstaben INRI. Auf der Spitze des Ständers gelangt ein sehr selten angewandtes, doch zierliches Blätterwerk zur Entfaltung, das gleichsam als Console einen Behälter in Krystall trägt, welcher als rundgeschlossene *pyxis* die Reliquien enthält, die ein Spruchband von Pergament in später Schrift folgender Weise bezeichnet: *Reliquiae SStorum Quae inventae et sub altari qd. e in Diderikirchen, quor. nom. collegit Xti scientia.* (Reliquien der Heiligen, welche unter dem Altar gefunden worden sind, welcher sich in Diderichskirchen befindet, deren Namen der Herr kennt.) Unter dem kuppelförmigen ebenfalls krystallenen Deckel befinden

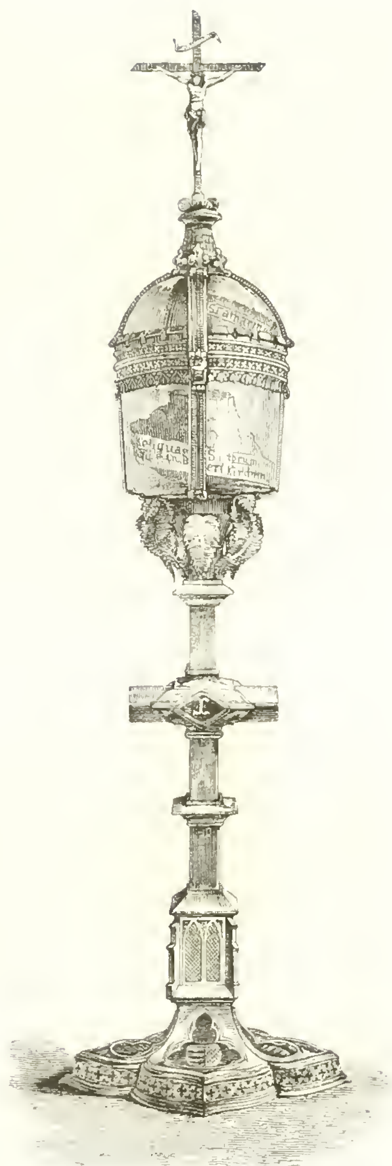


Fig. XXXVI.

sich noch heilige Gebeine mit der Bezeichnung *S. Catharin. V., S. Agnetis.* Der Deckel des Krystallgefässes trägt einen zierlich gestalteten Sockel, auf welchem sich ein kleiner Crucifix erhebt. Ueber dem ganzen Reliquiar läuft vorn und zur Seite in der Mittellinie ein schmales ornamentales Metallband, welches in Kreuzform das Gefäss hält, durch Scharniergelenke den Verschluss vermittelt und das Kreuz auf der Spitze trägt. Die früher erwähnten Wappenschilder auf dem Fusse besagen deutlich, dass dasselbe zu den Geschenken und der Königlichen Dotirung jener Kapelle gehörte, die König Ludwig der Grosse von Ungarn in unmittelbarer Verbindung mit der Pfalzkapelle Karls des Grossen im letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts errichten liess.



Fig. XXXVII.

Reliquiengefäss

mit Krystallbehälter. XIV. Jahrhundert.

Höhe 1' 10''' — 0,337 m. Breite des Fusses 4'' — 0,106 m.

Figur XXXVII.

Leider sind in dem letzten Jahrhundert manche Kunstwerke des Aachener Reliquien- und Kleinodienschatzes im Sturme der Revolutionen verloren gegangen. Glücklicher Weise jedoch haben sich jene Werthstücke noch ziemlich vollständig gerettet, mit welchen Ludwig der Grosse von Ungarn seine Stiftung in Aachen beschenkt hat. Auch das vorliegende Gefäss, das in einer *pyxis* von Krystall hauptsächlich einen Theil einer Rippe des heiligen Stephan von Ungarn enthält, rührt aus diesem Schatze der ehemaligen ungarischen Kapelle her, die, was sehr zu beklagen ist, auf den wenig wahrscheinlichen Grund ihrer Baufälligkeit hin, im vorigen Jahrhundert abgetragen und durch einen unschönen Kuppelbau im modernen Palaststyl 1767 ersetzt worden ist. Dass dieses Reliquiengefäss ehemals zu dem Inventar der Kleinodien der heute noch so genannten ungarischen Kapelle gehörte, beweist das doppelarmige Patriarchalkreuz auf seiner Spitze. Dieses Kreuz, dessen Gebrauch durch Papst Sylvester II dem heil. Stephan

und seinen Nachfolgern auf dem Throne Ungarns gestattet wurde, erblickt man auch heute noch in dem königlichen Wappenschilde Ungarns.

Auch auf dem Fusse, der als Rose von sechs Blättern sich gestaltet, findet man das heraldische Abzeichen Königs Ludwig, nämlich die acht horizontalliegenden Balken Ungarns in Verbindung mit den Lilien der französisch-sizilianischen Anjou's. Ebensowenig fehlt in den Garnirungen die Helmzierde mit dem Vogel Strauss, der das Hufeisen trägt. Ueberdies bemerkt man auf einem der Rosenblätter den Wappenschild des Königreiches Polen, dessen Krone Ludwig der Grosse durch die Wahl der polnischen Stände seit 1370 mit der Krone des heiligen Stephan vereinigt hatte. Das Vorkommen des polnischen Adlers als Ornament auf diesem Fusstheile dient zum Belege, dass das Gefäss erst nach vollzogener Wahl Königs Ludwig zum Könige von Polen, also nach 1370 angefertigt worden ist. Sonst zeigt das Reliquiar, das mit einem im Sechseck angelegten und mit schuppenförmigem Ornament gedeckten Thurmhelme abschliesst, keine weiteren Verzierungen, als einen zierlich gegliederten Knauf im Sechseck, dessen sechs vorspringende Pasten auf emaillirtem Grunde je einen Buchstaben des alten Hierogramms *JHESUS* tragen. Die auf einem schmalen Bande geschriebene Bezeichnung der Reliquien lautet: *De Costa S. Steph. Hung. Regis. Imi — SS: Maurorum — Sant. loij. buss. (?)*

Reliquiar

in Form eines Ciborium. XIV. Jahrhundert.

Höhe 1' 7" 1''' — 0,5 m. Durchmesser des Fusses 7" 5''' — 0,195 m.

Figur XXXVIII.

Uebersieht man die grosse Zahl von reichern Reliquiaren und Kleinodien, welche sich heute im Aachener Domschatze vorfinden, so fragt man sich verwundert, wie es gekommen sein mag, dass das ehemalige Krönungsstift deutscher Könige zur Stunde so arm an liturgischen Gefässen geworden ist, die, ebenfalls aus dem Mittelalter herrührend, mit jenen reichen Reliquiengefässen in Form und Ausführung wetteifern könnten, dessen Besitzes sich der hiesige Schatz heute noch erfreut. Gewiss unterliegt es keinem Zweifel, dass das alte Krönungsstift seit seinem Entstehen das ganze Mittelalter hindurch eine Menge der formschönsten liturgischen Geräthe, Kelche, Ciborien, Rauchfässer, Messkännchen etc., aufzuweisen hatte. Leider aber scheinen die älteren Kultgefässe seit dem Beginn der Renaissance als veraltet betrachtet und durch solche in modernem Styl ersetzt worden zu sein. Was nun vollends gar beim Ausbruche der französischen Revolution von werthvollen liturgischen Geräthen nicht eingeschmolzen und zu anderweitigen Zwecken verwendet worden ist, hat man unter dem Bischofe Berdolet, bei der

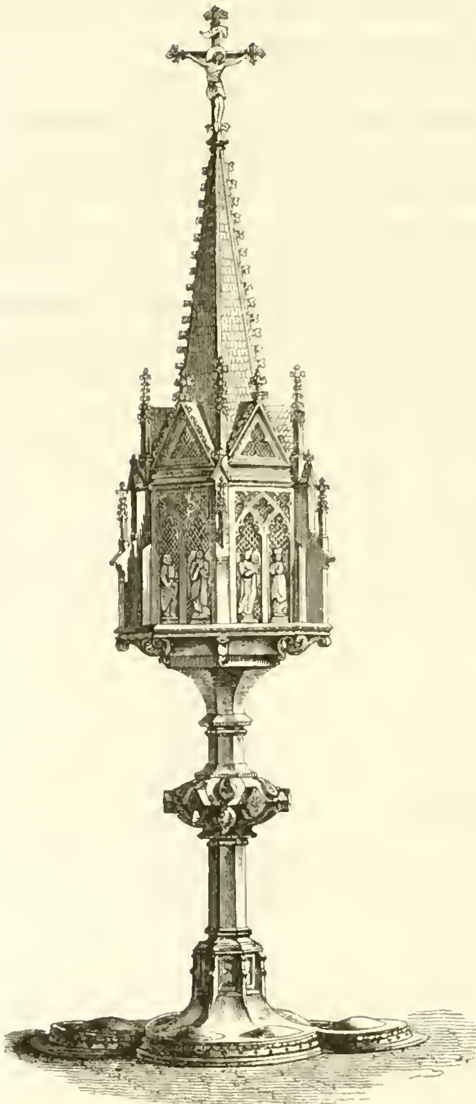


Fig. XXXVIII.

häufigen Geldnoth, in welcher sich das nur kärglich dotirte französische Kapitel befand, des metallischen Werthes wegen zur Anschaffung neuer Geräthe dem Schmelzofen zu überantworten keinen Anstand genommen. So mag es wohl zu erklären sein, dass sich aus der Blüthezeit der mittelalterlichen Goldschmiedekunst verhältnissmässig nur wenige *instrumenta ss. sacrificii* erhalten haben, die von dem Kunstsinn und der Gebefreudigkeit vergangener Generationen heute noch beredtes Zeugniss ablegen könnten.

Zu den wenigen mittelalterlichen liturgischen Geräthen des Aachener Schatzes ist hier zunächst jener kleine Speisekelch zu erwähnen, den wir unter Fig. XXXVIII in verkleinertem Maassstabe veranschaulichen. Derselbe dient heute nicht mehr seinem ursprünglichen Zwecke, sondern enthält jene *crux pectoralis* mit der Partikel des heil. Kreuzes, welche wir unter Fig. LVIII und LIX des I. Theils abgebildet und von Seite 144 bis 146 näher besprochen haben. Seit welcher Zeit unser Ciborium Reliquien-Kapsel geworden ist, vermögen wir nicht zu bestimmen. Vielleicht wurde dieses Gefäss in früherer Zeit als *ciborium* dann in Gebrauch genommen, wenn schwer erkrankten Mitgliedern des Stiftes die hh. Eucharistie als *viaticum* in das Haus getragen wurde. Die geringe Ausdehnung des Behälters selbst macht es nämlich unwahrscheinlich, dass dasselbe zum sonntäglichen Gebrauche bei der Laienkommunion benutzt worden ist.

Das vorliegende Ciborium hat, wie die meisten Reliquiare des Aachener Domschatzes, eine durchaus architektonisch entwickelte Form und zwar in jenen technischen Eigenthümlichkeiten, wie sie für den Schluss des XIV. Jahrhunderts in der rheinischen Goldschmiedekunst charakteristisch sind. Auf einem sechstheiligen Fuss erhebt sich mit vorspringenden dünnen Widerlagspfeilern ein sechseckiger Sockel, auf welchem sich ein schlanker Schaft aufbaut, der in der Mitte von einem zierlich ge-

stalteten Knauf angenehm unterbrochen wird; Schaft und Knauf sind im Sechseck gehalten. Auf dem obern Theil des Schaftes breitet sich, ebenfalls im Sechseck angelegt, eine Console nach oben aus, welche die Bestimmung trägt, als Sockel einen hexagonen Behälter aufzunehmen, der eine lichte Höhe von 3″ bei 2″ 8‴ Durchmesser hat. Die sechs Flächen dieses Behälters werden durch Maasswerk gegliedert, die als Fensterblenden behandelt sind und durch einen mittleren Stab in je zwei Theile getheilt werden. Der Tiefgrund ist quadratisch gemustert und war ehemals mit vielfarbigem durchsichtigen Schmelz überzogen.

Wir machen schliesslich noch auf den schönen Kranz von zwölf silbernen, äusserst zierlich und stylgerecht behandelten Statuetten aufmerksam, welche die sechs Flächen des Speisekelches zieren. Zwei derselben stellen den Gruss des Engels dar, bei welchem in ganz abweichender Weise der Engel stehend auf einer Art Mandoline spielt.

Agraffe als Brustschild einer Chorkappe.

XV. Jahrhundert.

Breite 4″ 10‴ 0,127 m. Länge 6″ 0,158 m

Figur XXXIX.



Fig. XXXIX.

In keiner Stifts- oder Kathedralkirche diesseits der Alpen dürften sich so viele interessante und verschiedenartig geformte Brustschilder von Chorkappen aus dem Mittelalter erhalten haben, wie dies im Schatze des hiesigen Domes der Fall ist. Für die geschichtliche Entwickelung der liturgischen Gewänder lässt sich hieraus die untrügliche Annahme folgern, dass sich im Aachener Krönungsstifte wohl ehemals eine grosse Anzahl von *cappae professionales*, deren integrirende Theile diese Pektoralschilder bildeten, vorgefunden habe. Die meisten dieser Brustkrampen des Mittelalters sind, so weit sie uns bekannt wurden, als Vierpässe, als sechs- oder achtblätterige Rosen oder auch in Kreisform gestaltet. Die unter Fig. XXXIX abgebildete *fibula* jedoch hat eine rechteckige Gestalt, welche wohl darin ihren Grund haben mag, dass auch die verbindenden Stoffstreifen zum Zusammenhalten des Chormantels diese Form besassen.

Unter sämmtlichen Agraffen des hiesigen Domschatzes ist die in Rede stehende in Form und Ornamentation am einfachsten gehalten. Von einer profilirten Umrahmung, deren Hohlkehlen durch die bekannten Vierpass-Röschen belebt sind, eingeschlossen, erblickt man auf der vergoldeten Tieffläche in halb erhabener Arbeit die Darstellung der Verkündigung des Engels. Sowohl die Auffassung als auch der Faltenwurf an beiden Figuren erinnern an plastische Darstellungen aus dem Beginne des XV. Jahrhunderts, welche durch das reiche Gefälte der Gewänder charakteristisch sind. Insbesondere machen wir hier auf ein grosses Standbild der heiligen Jungfrau in der Sakristei der St. Foilanskirche zu Aachen aufmerksam und auf eine ziemlich unbeachtete Marienstatue in einer Nische an der äusseren Chorrundung von Maria-Lyskirchen zu Köln, wo sich ebenfalls dieser stark gehäufte und selbstgefällige Faltenwurf geltend macht, wie derselbe an den Gewändern des knieenden Engels unter Fig. XXXIX durchgeführt ist. Wir glauben daher keinen Anstand nehmen zu dürfen, zugleich mit diesen beiden eben gedachten Bildwerken auch die vorliegende *fibula* dem Beginne des XV. Jahrhunderts zuzuschreiben.

Grabplatte in Kupfer mit einem schildtragenden Engel.

XIV. Jahrhundert.

Höhe 2' 8" 1''' — 0,84 m. Breite 2' 1''' — 0,63 m.

Figur XL.

In der heute sogenannten Kreuzkapelle, der ehemaligen Begräbnissstätte der Stiftsherren des Aachener Krönungsmünsters, fanden sich ehemals, wie heute noch einzelne Ueberreste von kupfernen Nägeln es deutlich erkennen lassen, mehrere Grabplatten in Kupfer vor, welche in energischer Gravirung entweder die figürlichen Darstellungen verstorbener Stiftsherren oder die Wappenschilder derselben erkennen liessen. Wie man jedoch in der französischen Staatsumwälzung sich ohne Scheu an jenen liturgischen Gefässen vergriff, die von edlem Metall und bedeutendem Umfang waren und einen reichen Gewinn versprachen, so fanden auch nicht einmal diese kupfernen Grabplatten mit ihren eingravirten Wappenschildern in den Augen derjenigen Erbarmen, für deren Habsucht alle kirchliche Metallarbeiten ohne Rücksicht auf Form und Kunstwerth eine willkommene Beute waren. Von den vielen *dalles tumulaires*, die früher auf den Steinplatten in der ehemaligen Nicolauskapelle ersichtlich waren, haben sich desshalb nur noch jene wenigen bis heute gerettet, deren Umfang und Gewicht einen geringen Gewinn versprachen. Die älteste und interessanteste Grabplatte des hiesigen Münsters veranschaulichen wir unter Fig. XL in einem Zehntheil der natürlichen Grösse. Dieselbe war bis vor wenigen Jahren auf einem Grabsteine in der Kreuzkapelle angebracht, wurde aber, da das fortwährende Betreten derselben die Gravirungen vollständig zu verwischen

drohte, an der westlichen Wandfläche der Kapelle befestigt. Wie die schlank gehaltene Engelsfigur, der edle Faltenwurf der Gewänder und die charakteristische Form des Wappenschildes besagen, rührt diese eingravirte Kupferplatte aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts her. Auf der mittleren Fläche derselben ersieht man einen Engel als Wappenherold, der mit Albe und Stole bekleidet ist und den Schild des Verstorbenen trägt, in welchem drei Lilien in ausgeprägter Gothik ersichtlich sind. Leider ist die interessante Inschrift, die am Rande dieser Grabplatte sich eingravirt befindet, durch das jahrelange Betreten derselben grösstentheils abgenutzt und unkenntlich geworden. P. St. Käntzeler hat sie auf Grund des in seinem Besitze befindlichen Registers der Würdenträger des ehemaligen königlichen Stiftes folgendermaassen hergestellt: *Anno Dom. MCCCCXXXIII. III. Calend. Decembris obiit Venerabilis Doms. Henricus de Imbermonte, hujus insignis ecclesiae Decanus, cujus aia. req. in pace. Amen.*



Fig. XL.

Sängerpult

in Form eines Adlers. XV. Jahrhundert.

Höhe 5′ 9″ — 1,805 m. Untere Durchmesser 3′ — 0,943 m.

Figur XLI.

Seit dem frühen Mittelalter kommen in Kathedral-, Stifts- und Abtei-Kirchen zwei verschiedene Formen von Sängerpulten vor, die entweder beweglich in Holz ausgeführt und illuminirt oder die unbeweglich in Erz gegossen waren. Die beweglichen *pulpita*, auf welche bei feierlichen Hochämtern das Epistel- und Evangelien-Buch gelegt wurde, hatten gewöhnlich im engern Presbyterium ihren Platz, während die andern, in ihrer Anlage reicher gestaltet, meistens in der Mitte des Chores errichtet waren und von den Sängern oder Vorlesern bei verschiedenen Theilen der kirchlichen Tagzeiten benutzt wurden. Auch diese feststehenden *lectrina* (franz. *lutrins*) waren zuweilen in Holz ausgeführt, wie sich deren noch einige erhalten haben; meistens jedoch waren sie in Erz gegossen und zeigten in ihrer Anlage und ihrer Ausdehnung durchgängig immer dieselbe Einrichtung und dieselben Verhältnisse. In der Regel sind dieselben auf breitem, stark profilirtem

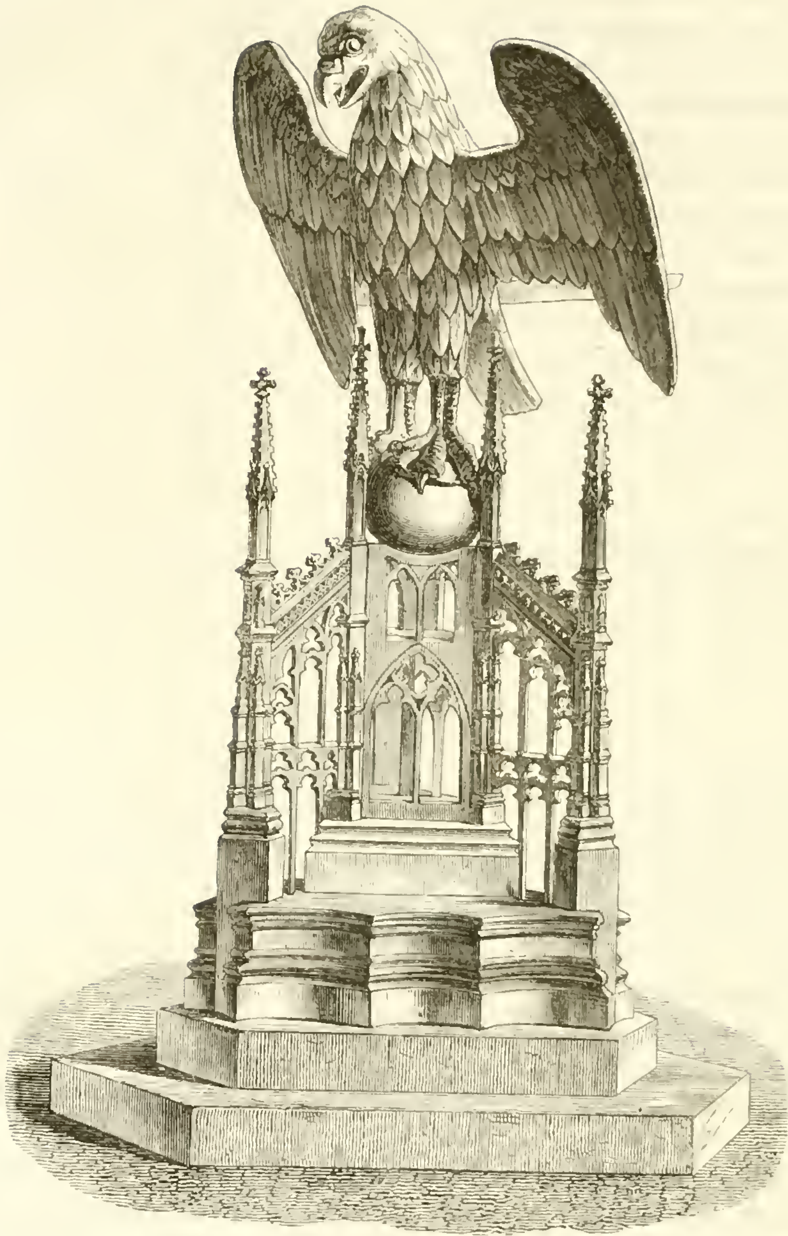


Fig. XLI.

Sockel in drei-, vier- oder funfeckiger Form angelegt, verjungen sich nach oben und tragen auf einer Kugel einen Adler, auf dessen ausgebreitete Flugel die liturgischen Bücher gelegt werden.

Zu den vollendetsten und formschönsten *pulpita*, die als Meisterwerke des Metallgusses sich aus den Stürmen der letzten Jahrhunderte bis auf unsere Tage vererbt haben, gehört, wenigstens auf deutschem Boden, jenes Lesepult des Aachener Domes, das wir unter Fig. XLI veranschaulichen. Auf einem in Dreieckform gehaltenen, kräftig profilirten Sockel in Metallguss, der mit einem zweiten hölzernen Sockel unterlegt ist, erhebt sich, ebenfalls im Dreieck construirt, eine architektonische Anlage, die auf den drei Seiten von schön entwickelten Widerlagspfeilern, welche in Form von zierlichen Fialen ausmünden, umstellt ist. Der innere Kern ist von reich durchbrochenen Strebebogen umstellt, die gleichmässig in je eine Fiale eingreifen, welche letzteren auf eine sehr unorganische Weise jene Kugel umstehen, auf welche der Adler mit ausgebreiteten Flügeln sich befindet. Auch ein weniger geübtes Auge wird bei Besichtigung des ebengedachten architektonischen Aufbaues leicht erkennen, dass diese Kugel mit dem darauf befindlichen Adler nicht im ursprünglichen, harmonischen Zusammenhang mit dem dreieckig gegliederten Aufbau und der architektonischen Umgebung steht. Wann und aus welcher Veranlassung jedoch eine solche gewaltsame Umgestaltung des Sängerpultes vor sich gegangen ist, lässt sich heute wohl kaum mehr bestimmen. Auch ist im Hinblick auf andere formverwandte Parallelen mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, dass der untere, kräftig profilirte Sockel nach den drei Seiten hin auf stark vorspringenden sitzenden Löwenfiguren geruht habe, die als ornamentale Ständer dem untern Fussstück eine erhöhte Lage boten.

Ganz besonders ist hier hervorzuheben, dass die ausgebreiteten Flugel, sowie sämmtliche Brust- und Halsfedern des Adlers mit unübertroffener Meisterschaft gegossen und nacheiselirt worden sind. Ueberhaupt dürfte im Vergleiche zu den vielen *pulpita*, die als *oeuvres de Dinant*, auch schlechtweg *dinanderie* genannt, sich heute noch in grosser Anzahl in Belgien vorfinden, unserem Adler wohl unstreitig der Vorrang gebühren, sowohl durch seine schlanke Haltung, wie auch durch die treffliche Stylisirung, die nicht zu sehr manierirt ist und sich der Natur ziemlich nähert.

Die durchbrochene Gallerie, die sich heute sehr unzweckmässig und unkünstlerisch auf den Flügeln und dem hintern Körpertheil des Adlers angeschraubt vorfindet, stammt augenscheinlich nicht aus einer und derselben Zeit mit dem Meisterwerke selbst her, zumal da sich an dem untern Ende des Adlerleibes eine kleine, stark vorspringende Console im Fünfeck, unmittelbar mit dem Adler selbst im Guss verbunden, befindet, welche ohne Zweifel zum Auflegen kleinerer liturgischer Bücher, wahrscheinlich zum Gebrauch der Sängerknaben, bestimmt war.

Eine besondere Merkwurdigkeit unseres *pulpitum* besteht darin, dass eine in Messing gegossene Fledermaus mit ausgebreiteten Flügeln auf dem Rücken des

Adlers befestigt ist, welche dazu dient, die grösseren Choralbücher leichter ausbreiten und auflegen zu können. Dieselbe ist mit vieler Naturwahrheit gegossen und offenbar gleichzeitig mit dem Gusswerk des ganzen *pulpitum* anzusetzen.

Hält man Ueberschau über die vielen *oeuvres de Dinant*, die sich noch zahlreich in Belgien als *lutrins* vorfinden [1]), und vergleicht man diese belgischen Sängerpulte in Messingguss mit den formverwandten Adlerpulten, die sich in der ehemaligen Stiftskirche zu Erkelenz und in der Max-Pfarrkirche zu Düsseldorf, letzteres herrührend aus der alten Cistercienser-Abtei von Altenberg, noch erhalten haben: so wird man zugeben müssen, dass unser Adlerpult aus der Blüthezeit der Dinant'schen Gusswerke, also aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, herrühre.

Zwölf silbervergoldete Tafeln mit den sitzenden Bildwerken der Apostel.

XV. Jahrhundert.

Höhe der einzelnen Tafeln 10" 7''' — 0,28 m. Breite 9" 10''' — 0,26 m.

Figur XLII.



Fig. XLII.

Als Gegenstücke zu den Tafeln des goldenen Altaraufsatzes, der sich heute, leider in mehrere Theile zerlegt, als hintere Wandverzierung in dem Reliquienschranke des Aachener Domes vorfindet [2]), haben sich im hiesigen Schatz auch noch zwölf Quadrature in Silberblech mit starker Vergoldung erhalten, die in getriebener Arbeit die sitzenden Bildwerke der Apostel darstellen. Dieselben sind heute gleichfalls als innere Ausfüllung an den beiden Seitenwänden des grossen Reliquienschrankes angebracht. Sämmtliche Figuren sind sitzend auf einer breiten Bank darge-

[1]) Der bekannte Archäolog Mr. Weale aus Brügge wird in einer der nächsten Nummern seines „*Beffroi*“ eine grössere Abhandlung über die vielen noch erhaltenen Sängerpulte Belgiens mit Abbildungen herausgeben, in welcher die geschichtliche Entwickelung derselben nachgewiesen werden soll.

[2]) Vgl. die Beschreibung und Abbildung dieser prachtvollen *pala d'oro* in dem ersten Theile dieses Werkes, Seite 48—54, Fig XXV.

stellt und tragen in der Rechten das betreffende Marterwerkzeug und Attribut, in der Linken jedoch den aufgeschlagenen oder geschlossenen heil. Text. Während zehn dieser Bildwerke in vergoldetem Silberblech ausgeführt sind, sind die beiden übrigen, die des h. Petrus und des h. Paulus, übereinstimmend mit den Darstellungen der hiesigen *pala d'oro* in dünnem Goldblech kaum erhaben vorspringend getrieben, scheinen jedoch mit den übrigen Bildwerken von einer und derselben Meisterhand Entstehung gefunden zu haben. Die Gründe für dieses auffallende Vorkommniss sind heute nicht mehr bekannt. Da die Annahme, man habe auf diese Weise die beiden Apostelfürsten vor den übrigen auszeichnen wollen, nicht stichhaltig erscheinen dürfte, so möchte wohl die andere Hypothese zu rechtfertigen sein, dass man nämlich anfänglich sämmtliche Apostelbilder in Goldblech auszuführen beabsichtigte, später aber, nach Vollendung der beiden ersten, wegen der grossen Kosten davon abstand.

Was nun die technische Seite dieser meisterhaft ausgeführten *opera productilia* betrifft, so sind dieselben ohne Bedenken zu dem Vorzüglichsten zu rechnen, was in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts in dieser schwierigen Technik ausgeführt worden ist. Dieselben zeigen grosse Verwandtschaft mit jenen getriebenen Bildwerken in vergoldetem Kupferblech, die sich in der Pfarrkirche zu Sigmaringen an einem Sakramentshäuschen vorfinden und die, ebenfalls aus der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts herrührend, den vollendetsten Meisterwerken schwäbischer Goldschmiedekunst dieser Epoche zugezählt werden durfen. Der äusserst zierliche, noch nicht manierirt behandelte Faltenwurf unserer Apostelbilder erinnert deutlich an jene Compositionen, wie sie von Martin Schoen und seiner Schule ausgeführt wurden.

Wenn wir die Entstehungszeit dieser zwölf getriebenen Apostelbilder genauer bestimmen sollten, so würden wir, im Hinblick auf die in ähnlichem Faltenwurf und zwar in Goldstickereien ausgeführten Darstellungen der 12 Apostel auf dem Ornat des goldenen Vliesses zu Wien, die Behauptung aufzustellen wagen, dass dieselben aus dem dritten Viertel des XV. Jahrhunderts herrühren.

Eine der gelungensten dieser getriebenen Platten ist unstreitig jene, welche die Bilder der beiden Apostel Philippus und Jakobus auf einem und demselben *scamnale* sitzend, darstellt. Der eine derselben hält mit der Linken das geöffnete Evangelienbuch, und steht der andere Apostel, da er sich von dem Buche in ziemlicher Entfernung befindet, eben im Begriff, eine Brille[1]) aufzusetzen. Diese Vereinigung der beiden vorgenannten Apostel hat der Künstler offenbar desswegen vorgenommen, um auch eine Tafel für die Darstellung des *doctor gentium*, des heiligen Paulus zu gewinnen, was um so mehr zulässig erschien, da ja auch die Kirche das Fest jener beiden Apostel an einem und demselben Tage, nämlich am 1. Mai, begeht.

[1]) Diese Brille hat die ältere Form eines sogenannten Nasenkneifers, welche schon seit dem XIV. Jahrhundert Aufnahme und Verbreitung fanden.

Es entsteht nun hier noch die Frage: Zu welchem Zwecke wurden diese zwölf meisterhaft getriebenen Bildwerke angefertigt, und standen dieselben vielleicht mit der obenerwähnten *pala d'oro* in Zusammenhang? Die wahrscheinlichste Hypothese zur Lösung dieser Frage ist wohl folgende: Die verhältnissmässig grosse Höhe und äusserst geringe Breite der goldenen Tafel lässt es fast als unmöglich erscheinen, dass dieselbe ehemals als Altarvorhang *(frontale, antependium)* gedient, und liegt daher die Annahme nahe, dass sie als Altaraufsatz *(retroaltare, retabulum altaris)* dem Hochaltar des Aachener Domes zur Zierde gereicht habe. Als nun nach Erbauung des gothischen Chores unsere *pala d'oro* von ihrer primitiven Stelle in der engern karolingischen Choranlage auf den Altar des neuen Hochchores übertragen worden war, schien es nothwendig, dieselbe an gewöhnlichen Tagen zu verdecken, damit sie an höheren Kirchenfesten desto geeigneter wäre, durch ihren Goldglanz und ihre Pracht die Feier zu heben. Zu diesem Zwecke nun fertigte man, übereinstimmend mit den viereckigen Platten jenes Altaraufsatzes, die zwölf fast quadratischen Apostelbilder in vergoldetem Silberblech an, und gewann auf diese Weise, nachdem man diese figuralen Tafeln, je sechs und sechs, durch passende Umrahmungen verbunden hatte, zwei Seitenflügel, die durch ihr Zusammenklappen das mittlere Hauptstück in Weise der damals gebräuchlichen Triptychen ganz verdeckten.

Wir geben der Hoffnung Raum, dass in nicht zu ferner Zukunft, wenn die Zeit der endlichen Wiederherstellung und Zusammenfügung der goldenen Altartafel gekommen sein wird, auch die beiden verschliessenden Flügelthüren in einer Weise kunstgerecht wiederhergestellt werden, dass sie zu der *pala d'oro* wieder dieselbe Beziehung einnehmen können, wozu sie die Hand des Meisters ursprünglich bestimmt hatte.

Getriebenes Standbild des h. Petrus.

XV. Jahrhundert.

Höhe 2' 4" 6''' — 0,74 m., Breite des Sockels 8" 3''' — 0,216 m.

Figur XLIII.

In älteren Schatzverzeichnissen werden häufig in Silber getriebene Statuen von Heiligen namhaft gemacht, die meistens als Reliquiare an hohen Festtagen auf dem Untersatz der Altäre als glänzende Zierden aufgestellt zu werden pflegten. So hatte, um nur ein Beispiel anzuführen, der Domschatz von St. Veit zu Prag ehemals dreizehn solcher Bildwerke aufzuweisen, die ein ausführliches Verzeichniss von 1387 »*ymagines*« nennt[1]).

[1]) Kleinere getriebene Statuetten verschiedener Heiligen findet man noch im Dom zu Münster

Der Schatz des Domes von Aachen ist heute noch im Besitze dreier solcher in Silber getriebener Bildwerke, von denen die beiden ersteren, dem XIV. Jahrhundert angehörend, schon im Vorhergehenden eine nähere Besprechung gefunden haben [1]).

Die vorliegende Statue des Apostelfürsten Petrus, die ein Gewicht von 13 Pfund an Silber hat, ist ebenfalls als Reliquienbehälter zu betrachten, indem sie in der rechten Hand ein Glied jener eisernen Kette trägt, mit welcher der heil. Petrus im Kerker gefesselt war. In dem trefflichen Werke von Prof. Dr. Floss: »Geschichtliche Nachrichten über die Aachener Heiligthümer« findet man Seite 77 u. ff. ausführliche, geschichtliche Mittheilungen sowohl über diese Kette des heil. Petrus, mit welcher derselbe im Kerker zu Jerusalem belastet war, als er durch einen Engel befreit wurde [2]), sowie auch über jene Fesseln, mit welchen Nero ihn im Kerker zu Rom behaften liess. Da es geschichtlich feststeht, dass schon vor dem X. Jahrhundert von verschiedenen Päpsten einzelne kleinere Theile von der Kette des h. Petrus, die in Rom in hoher Verehrung stand, als Geschenke an abendländische Fürsten übersandt wurden, so dürfte es auch Karl dem Grossen bei den engen Freundschaftsbeziehungen, die zwischen ihm und den Päpsten Hadrian IV. und Leo III. bestanden, ein Leichtes gewesen sein, das in Rede stehende grössere Glied der Kette des Apostelfürsten für den Schatz seiner neuerbauten Lieblingskirche in Aachen zu erwerben. Ohne Zweifel hatte das Kettenglied, das schon in einem



Fig. XLIII.

und in der Sakristei zu Regensburg; auch der Domschatz zu Köln besass bis zur französischen Staatsumwälzung zwölf grosse in Silber getriebene Standbilder der Apostel, die den ältern Hauptaltar des Domes an Festtagen schmückten.

[1]) Vgl. II. Theil, Seite 42—45, Fig. XX, und Seite 48—50, Fig. XXII.

[2]) Vgl. Apostelgesch. XII, 6.

Inventar der Aachener Münsterschätze des XIII. Jahrhunderts verzeichnet steht, ehemals eine andere Fassung, die sich auch noch theilweise an den kleinen umschliessenden Goldblechen in romanischer Verzierungsweise erkennen lässt, vermittels welcher das umfangreiche Kettenglied von Eisen mit der erhobenen Hand der Statue in Verbindung steht.

Die eben gedachte Reliquie dürfte mit der unter Fig. XLIII veranschaulichten Statue erst in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts vereinigt worden sein, indem nicht nur der vielfach geknickte und bereits manierirte Faltenwurf der Gewänder, sondern mehr noch die entwickelten spätgothischen Verzierungen an dem architektonisch im Sechseck konstruirten Sockel für diese Epoche besonders charakteristisch sind.

Sowohl der mit vieler Naturwahrheit in Silber getriebene Kopf dieses Standbildes, wie auch der leicht behandelte zierliche Faltenwurf der Gewänder sind Belege dafür, dass dieses Bildwerk von einem Goldschmiede gegen Ausgang des Mittelalters angefertigt worden ist, der es in der schwierigen Technik der getriebenen Arbeit zu grosser Meisterschaft gebracht hatte.

In dem mit Glastafeln verschlossenen Sockel des Bildes sind Schädelgebeine eines Heiligen ohne Angabe seines Namens enthalten.

Reliquienbehälter

in Form einer Hand nebst unterem Armschenkel. XV. Jahrhundert.

Höhe: 2' 9'' — 862 m., Grösse der Hand: 18'' 5''' — 0,182 m., grösste Breite: 7'' 7''' — 0,198 m.

Figur XLIV.

Aeltere Schatzverzeichnisse führen unter der Bezeichnung *brachium, brachiale, tibiale* zahlreiche Reliquienbehälter an, die die Bestimmung hatten, Theile vom Ober- oder Unterarm verschiedener Heiligen aufzunehmen und durch einen beweglichen Verschluss sichtbar werden zu lassen. So bewahrt der Schatz der Welfischen Fürsten im Königlichen Schlosse zu Hannover mehrere *brachia* in reicher Formentwickelung[1] aus der romanischen Kunstepoche. Auch in der Sakristei zu St. Gereon und St. Kunibert in Köln, dessgleichen im Schatze zu Prag haben sich aus dem XII. und XIII. Jahrhundert mehrere trefflich gearbeitete Reliquiengefässe in dieser Form erhalten.

Zahlreicher jedoch sind in den Reliquienschätzen der Kathedralen des christlichen Abendlandes jene *brachialia* heute noch anzutreffen, welche aus der gothischen Kunstepoche herrühren. Unter diesen nimmt das vorliegende Reliquiar einen hervorragenden Platz ein, nicht nur durch seine auffallende Grösse, sondern mehr noch, weil es den Armschenkel jenes glorreichen christlichen Helden birgt, der als Verbreiter und Schirmherr des Christenthums und als Hort der Civilisation von allen

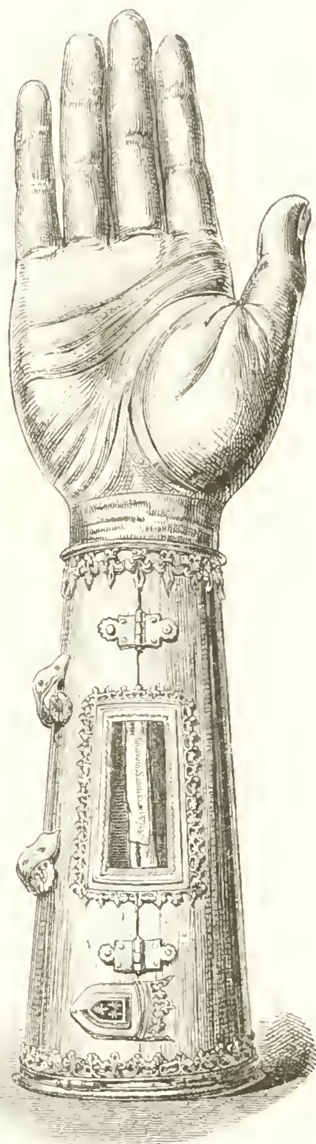


Fig. XLIV.

Nationen des christlichen Abendlandes in hohen Ehren gehalten wird. Auch in artistischer Beziehung verdient der in Rede stehende Reliquienbehälter Beachtung, indem er von jener grossen Fertigkeit Zeugniss ablegt, die die Goldschmiede im XV. Jahrhundert sich in der heute wenig mehr geübten Kunst des Schlagens und Treibens erworben hatten. Die reicheren Reliquiarien in ähnlicher Form ruhen meistens auf kleineren ciselirten Fussständern, in der Regel in Form von Engeln, Löwen, Greifen u. dergl. Das vorliegende *brachiale* hat jedoch keinen besonderen, künstlich gestalteten Sockel, sondern ist an seinem unteren Rande einfach mit einer fein ciselirten gothischen Laubeinfassung als Kammbekrönung verziert, die sich über einem stark profilirten Rande erhebt. Desgleichen erblickt man eine verwandte Verzierung in Lilienform an dem oberen Rande, wo die geöffnete Hand sich ausdehnt. Ein ähnliches spätgothisches Blattornament umzieht auch nach vier Seiten den mittleren Krystallverschluss, der die im Inneren befindliche Reliquie deutlich erkennen lässt. Die auf einem Pergamentstreifen befindliche Inschrift in spätgothischen Minuskeln lautet: *Brachium sancti Caroli magni.* Einer im Karlsschreine vorgefundenen Urkunde zufolge liess König Ludwig XI. von Frankreich im Jahre 1481 diese Reliquie erheben und die vorliegende kostbare Einfassung anfertigen. Mit dieser Angabe stimmen nicht nur die vielen charakteristischen Einzelnheiten überein, die in den ebengedachten ciselirten Ornamenten sich vorfinden, sondern auch der Wappenschild Frankreichs mit den drei goldenen Lilien auf blauem Felde, der von einer Lilienkrone überragt ist.

Bei Eröffnung des Karlsschreines im Jahre 1861 ergab es sich, dass man in das eben beschriebene *brachiale* nicht die *tibia* des rechten Armes, sondern die eines Schenkels Karls des Grossen im Jahre 1481 irrthümlich gelegt hatte. Vor dem Verschluss des Karlsschreins sind daher die betreffenden Körpertheile berichtigend umgewechselt worden.

Gedächtnisstafel in Erz.

XV. Jahrhundert.

Breite 2' 3" 10''' = 0,728 m. Höhe 3' 8" 6''' = 1,164 m.

Figur XLV.

Im Mittelalter war es Sitte, auf den Grabmälern der Stifts- und Cathedralgeistlichkeit das Bild des Verstorbenen, meist liegend und mit dem vollen priesterlichen Ornate bekleidet, anzubringen, welche Darstellung entweder auf dem Grabstein zierlich eingemeisselt oder auf einer grössern Kupferplatte ciselirt war, die man gewöhnlich in einen Monolithen einliess [1]). In rheinischen Kirchen haben sich, abgesehen von der kostbaren kupfernen Obituartafel zu Altenberg, verhältnissmässig wenige solcher grossen *dalles tumulaires* vor der Metallsucht der revolutionairen Kirchenplünderer erhalten. Das Aachener Münster jedoch erfreut sich bis zur Stunde noch des Besitzes mehrerer kupferner Gedächtnisstafeln verstorbener Kanoniker, welche in ihrer Ausführung einige Verschiedenheit von der gewöhnlichen Form und Technik der Obituartafeln zeigen. Eine derselben haben wir bereits unter Fig. XL abgebildet; unter Fig. XLV geben wir in verkleinertem Maassstabe zwei andere, die ehemals, in einen Stein eingelassen, wohl eine einzige Tafel formirt haben. Der Verstorbene ist hier nicht liegend dargestellt, sondern derselbe kniet vor der allerseligsten Jungfrau, der Patronin des Aachener Münsters, und ist mit dem Chorornate der Aachener Stiftsherren, der *vestis talaris*, dem *superpelliceum* und dem *almucium* bekleidet; das Biret hält er als *supplex* in Händen. Hinter demselben steht der Erzengel Michael, der Patron der Verstorbenen, der die Hand auf das Haupt seines Schützlings legt und zu dessen Füssen der höllische Drache sich windet [2]). Von der Hand des Knieenden aus und zum Jesusknaben hin setzt sich eine Spruchrolle fort mit den Worten: *O Mater Dei miserere mei.*

Zu Füssen des Knieenden ersieht man das Wappen des altberühmten Geschlechtes von Merode, aus welchem im Laufe der Jahrhunderte mehrere hervorragende Mitglieder des Aachener Krönungsstiftes hervorgingen. Dasselbe zeigt in der Mitte auf einem mit rothen und weissen Balken vertikal laufenden Felde ein einfaches Herzschild; eine reiche Helmzierde überragt das Ganze.

Zur Rechten des Bildes der Himmelskönigin befindet sich die stehende Figur

---

[1]) Unser Freund, der unermüdlich thätige Herausgeber des „*Beffroi*", *Mr. James Weale*, hat seit einer Reihe von Jahren mit einem eigens präparirten englischen Reibmittel eine grosse Zahl der interessantesten Obituartafeln aus englischen, belgischen und deutschen Kirchen behufs Herausgabe eines grösseren Werkes auf Papier übertragen.

[2]) Diese Darstellung dürfte der bekannten Stelle der *Missa pro Defunctis* nachgebildet sein, wo es heisst: *et signifer sanctus Michael repraesentet eas (animas) in lucem sanctam.*



Hic jacet ven^lis nobilis ac egregius Dñs Arnoldus de
Merode baccalarius utriusque juris universitatis Coloniensis
Cubicularius quondam Eugenii pape quarti in ultimo eius anno
Et postea pape Nicolai quinti [illegible] Camera-
censis et Ambianensis ac prepositus ecclesiarum beate Marie magis in
Traiecto Et sancti Georgii Wassenbergensis [illegible] recepto
[illegible] ad plenum [illegible] Anno Dni M cccc xlix die xv mensis
febr. Et fecit sibi Jubileum plena die mensis febr. Anno M
lxxiiii Et fundavit istud altare pro duobus sacerdotibus
ad cotidiana missa alternatim [illegible] celebranda Qui obiit
Anno Dni M cccc lxxviii undecima mensis
augusti Cuius anima Requiescat in pace

Fig. XLV.

des h. Apostels Bartholomaeus, der mit der verhüllten Linken das Evangelienbuch, mit der Rechten sein Marterwerkzeug, das Messer, hält.

Die drei Abtheilungen der obern Gedenktafel mit den besprochenen Darstellungen werden durch vier lange Fahnenstangen gebildet; dieselben zeigen am oberen Ende vier längliche Banner, von denen die beiden äussern die Wappenzeichen des gräflichen Geschlechtes von Merode, die beiden innern uns unbekannte heraldische Abzeichen tragen.

Dieser obere Theil der Grabplatte wird von einer einfachen, aber effektvoll gearbeiteten Randverzierung eingefasst, welche mit einem spätgothischen Laubornament gemustert wird, das sich um einen durchgehenden Stab schlingt.

Ein äusserst gewandter Kupferstecher hat mit breitem, sicherm Grabstichel auf dem kräftig charrirten Tiefgrunde des untern Theiles unserer Gedächtnisstafel eine interessante Inschrift mit erhaben aufrecht stehenden Buchstaben angebracht, welche über die Würden und Auszeichnungen sowie über das Lebensalter des Kanonikers Arnold von Merode hinlängliches Licht verbreitet. Indem wir es bedauern müssen, dass während unserer Abwesenheit einige Unrichtigkeiten bei Wiedergabe dieser charakteristischen Inschrift untergelaufen sind, lassen wir dieselbe hier ohne die vielen Abkürzungen des Originals folgen; dieselbe lautet:

Hic jacet venerabilis, nobilis ac gratiosus Dominus Arnoldus de Meroide, Baccalarius utriusque juris universitatis Aureolanensis, cubicularius quondam Eugenii Papae quarti in ultimo ejus anno et postea Papae Nicolai quinti, quamdiu in humanis fuit, canonicus Leodiensis et Aquensis ac praepositus ecclesiarum beatae Mariae virginis in Trajecto et sancti Georgii Wassenbergensis etc. Qui receptus fuit ad praebendam Aquensem anno Domini MCCCCXXIX, die XV. mensis Februarii. Et fecit suum jubilaeum prima die mensis Februarii anni etc. LXXXIIII, et fundavit istud Altare pro duobus sacerdotibus ad cottidianam missam alternatis vicibus celebrandam. Qui obiit anno Domini MCCCCLXXXVII, vicesima secunda mensis Augusti, cujus anima requiescat in pace [1].

Was die interessante Technik der in Rede stehenden Gedächtnisstafel betrifft, so lässt sich heute noch leicht erkennen, dass die Gewandpartien der Figuren, wie auch die Stangen der Wappenfähnlein und einzelne heraldische Abzeichen ehemals stark im Feuer vergoldet gewesen sind. Ferner lassen sich auch an den Wappen noch einzelne Ueberreste von Farbe ersehen, die wahrscheinlich im Feuer incru-

[1] »Hier liegt der ehrwürdige, hochadelige und gnädige Herr Arnold von Merode, *Baccalaureus* beider Rechte der Universität zu Orleans, Kämmerer des Papstes Eugen IV. in dessen letztem Regierungsjahr, und nachher des Papstes Nicolaus V., so lange er lebte, Canonicus von Lüttich und Aachen und Propst der Kirchen der allerseligsten Jungfrau Maria zu Mastricht und des heil. Georg zu Wassenberg etc. Derselbe wurde zur Aachener Präbende zugelassen im Jahre des Herrn 1429 am 15. Februar und feierte sein Jubiläum am 1. Februar 1484. Auch stiftete er diesen Altar, an welchem zwei Priester abwechselnd eine tägliche Messe zu lesen haben. Derselbe starb im Jahre des Herrn 1487 am 22. August. Seine Seele ruhe im Frieden.«

stirt worden sind, wie auch die Gesichtszüge der Heiligenfiguren ursprünglich mit einem fleischfarbigen Schmelz überzogen gewesen zu sein scheinen. Diese polychromatischen Ueberreste liefern den Beweis, dass man auch schon im Mittelalter das Verfahren kannte und anwendete, grössere Kupferflächen mit eingeschmelzten Farben zu überziehen.

Obgleich auf der vorliegenden Gedächtnisstafel ausdrücklich steht *»hic jacet etc.«*, so beweist doch die gute Erhaltung der meisterhaft eingravirten Inschrift und der bildlichen Darstellungen sowie die mehrfachen Ueberreste von Vergoldung handgreiflich, dass dieselbe nicht auf flacher Erde unmittelbar über dem Grabe[1]) des Stiftsherren Arnoldus von Merode eingelassen gewesen ist; viel wahrscheinlicher ist es desswegen, dass dieselbe ganz in der Nähe oder auch in der mensa jenes Altares angebracht war, der in der Inschrift ausdrücklich als eine Stiftung des erwähnten Domherrn bezeichnet wird, nämlich des Altares S. Agathae in der S. Nicolaus-Kapelle[2]).

Die Krone Margaretha's von York

nebst reich verzierter Lederkapsel. XV. Jahrhundert.

Höhe 5″ — 0,132 m. Durchmesser des Fusses 4″ 9‴ — 0,125 m.

Figur XLVI, XLVII, XLVIII.

Im Schatze der ehemaligen Krönungskirche deutscher Könige befindet sich ein Diadem, das bis in die neueste Zeit von der örtlichen Ueberlieferung als »Krone der Maria Stuart« bezeichnet zu werden pflegte. Es lässt sich nicht ermitteln, wann und auf welche Gründe hin diese Annahme entstanden ist; wahrscheinlich bot das Vorfinden des englischen Wappens schon im vorigen Jahrhundert die Veranlassung dazu. In jüngster Zeit jedoch stellte sich bei genauerer Untersuchung der heraldischen Abzeichen dieses Krondiadems und namentlich des eingeschmelzten Doppelwappens an demselben klar heraus, dass unsere Krone nicht mit Maria Stuart, sondern mit Margaretha von York, der Gemahlin Karls des Kühnen von Burgund, in nächster Beziehung stehe. Die Richtigkeit dieser Behauptung wird sich aus einer eingehenden Beschreibung der Krone selbst auf das Schlagendste ergeben.

Das unter Fig. XLVI zu zwei Drittel der natürlichen Grösse abgebildete Diadem, das heute an Festtagen das Haupt des Bildes der allerseligsten Jungfrau auf dem Hauptaltare des Aachener Domes schmückt, gehört zu den wenigen *coronae radiatae*, die aus dem XV. Jahrhundert auf unsere Tage sich vererbt haben. Dieselbe ist offen d. h. nicht mit einem Bügel abgeschlossen, wie solche *coronae clausae* die deutschen Kaiser zu tragen pflegten.

---

[1]) Das Grab selbst und der mit dem Wappen verzierte Grabstein Arnolds von Merode befindet sich unmittelbar vor der eben beschriebenen Gedächtnisstafel zur Erde.

[2]) Vgl. Quix »Münsterkirche« S. 42.

In unserm Werke »die Kleinodien des heiligen Römischen Reiches deutscher Nation« haben wir auf Taf. XLV, Fig. 69 die hintere Seite unserer Krone in natürlicher Grösse polychromatisch veranschaulicht, welche mit dem emaillirten Doppelwappen von Burgund und York verziert ist. Unter Fig. XLVI geben wir hier die vordere Seite bildlich wieder, welche durch ein prachtvolles Kreuz aus Diamanten gekennzeichnet wird, das auf einer Rose von weissem Schmelz, dem Symbol des Hauses York, grundgelegt ist. Unmittelbar über diesem Kreuz, das zugleich den Anfang der emaillirten Inschrift bezeichnet, erhebt sich ein grösseres reich verziertes *pinnaculum*, dessen Mitte ebenfalls mit einer weiss eingeschmelzten Rose geschmückt ist. Das Diadem besitzt acht solcher grösserer Aufsätze oder *radii*, deren sieben auf ihrer Spitze mit einem Fünfblatt geziert sind. Diese fünfblätterigen Rosen hat der Künstler dadurch zu beleben gewusst, dass er jedes Mal in der Mitte einen in Gold gefassten Rubin anbrachte, der abermals von kleineren, theils blau, theils weiss emaillirten fünfblätterigen Röslein umstellt ist, deren Mitte durch eine Perle bezeichnet wird. Nur die mit dem Doppelwappen versehene Rückseite der Krone zeigt in dem Fünfblatte einen grossen, quadratisch-geschliffenen Saphir, der durch vier *ungues* auf Goldunterlage gehalten und eingefasst wird. Das *fleuron* der Stirnseite ist ebenfalls im Fünfblatt angelegt; nur sind nach oben und zu beiden Seiten noch Kreisrundungen angebracht, die sämmtlich durch künstlich geschnittene Edelsteine verziert sind. Das Fünfblatt selbst ist von einer kostbaren, auf Gold emaillirten weissen Rose bedeckt, die im Innern einen grossen Rubin trägt.

Die acht kleineren *radii*, die mit den eben besprochenen grösseren abwechseln, sind sämmtlich in Kleeblattform gehalten und zeigen auf der äusseren Fläche gefasste Edelsteine abwechselnd mit zierlichen rosenförmigen Ornamenten im Fünfblatt, deren technische Zusammensetzung eine besondere Beachtung verdient; man ersieht nämlich in denselben fünf herzförmig geschnittene Rubinschälchen, die, mit ihren Spitzen nach Innen gekehrt, nach aussen eine zehnblätterige Rose bilden. Diese eingelassenen Steine, welche merkwürdiger Weise in ihrer Technik sehr auffallend an die ähnlich geschnittenen Edelsteine erinnern, wie sie an den Insignien und Kleinodien aus der frühen germanisch-fränkischen Kultur-Epoche vorkommen[1]), werden bloss durch goldene Fassungen zusammengehalten.

Eine verschiedenartige Ornamentik entfaltet sich an dem Stirnband unserer Krone, das unserer Abbildung zufolge durch eine doppelte Reihe von halb erhaben getriebenen Rundungen, Perlen darstellend, nach oben und unten abgegrenzt wird. Auf diesem Stirnbande nämlich wechseln emaillirte Minuskelbuchstaben mit zierlich

[1]) Aehnliche, jedoch verschiedenartig geformte Rubinschälchen finden sich an den Kleinodien der Theodolinde zu Monza, an den zu Guarrazar bei Toledo gefundenen Kronen westgothischer Könige, und an den goldenen Geräthen des Westgothenkönigs Athanarich, gefunden zu Petreosa in der Walachei. Ueber den letzteren, höchst interessanten Fund hoffen wir nächstens eine besondere Schrift veröffentlichen zu können unter dem Titel: »Der Schatz des Westgothen-Königs Athanarich.«



Fig. XLVI.

gearbeiteten Rosen ab, deren innere Füllung durch je einen goldgefassten Rubin gebildet wird; nur die beiden dem Kreuze zunächst stehenden haben einen sechseckig geschliffenen Saphir.

Was nun die bis vor Kurzem verstümmelte Inschrift betrifft, so hat eine genaue Zusammenstellung der noch vorhandenen, aber durcheinander geworfenen Theile ergeben, dass dieselbe lautet:

MARGARIT(A) DE (Y)O(R)K [1])

Die einzelnen fein in Gold gearbeiteten Buchstaben sind mit rothem, grünem und weissem durchsichtigen Schmelz überzogen.

Mit dem Inhalt dieser Inschrift stimmt auch das Doppelwappen auf der hintern Seite unserer Krone vollständig überein, welches, wie bereits Eingangs bemerkt, auf der Ehrenseite die heraldischen Abzeichen von Burgund und auf der linken, der Frauen-Seite, die des Königreiches England darstellt, welche Margaretha von York als Schwester König Eduard's IV. zu führen berechtigt war.

Se. Königliche Hoheit Friedrich Wilhelm, Kronprinz von Preussen nahmen vor

[1]) Nur die drei in Klammern stehenden Buchstaben fehlten bis vor Kurzem, und war so die Inschrift ziemlich unleserlich geworden, zumal auch die richtige Folge vermisst wurde.

einiger Zeit den hiesigen reichhaltigen Kunst- und Reliquienschatz mit geübtem Kennerblick näher in Augenschein. Von unserer Seite bedurfte es nur einer Hindeutung, wie sehr es zu wünschen sei, dass, nach Wiederherstellung anderer Kleinodien des hiesigen Münsterschatzes in letzten Zeiten, auch eine stylgerechte Restauration der so sehr entstellten Krone Margaretha's von York, einer der Ahnfrauen Ihrer Königlichen Hoheit der Kronprinzessin Victoria von Preussen, erfolgen möge, als Se. Königliche Hoheit sich sofort gerne bereit erklärten, die Kosten einer solchen Wiederherstellung bestreiten zu wollen. Diesem grossmüthigen Anerbieten Folge gebend, wurde alsbald die Restauration des Kleinodes durch die geübte Hand des Stiftsgoldschmieds M. Vogeno in Angriff genommen und in jüngster Zeit meisterhaft beendigt. An Stelle der oben erwähnten in Metallblech getriebenen perlförmigen Erhöhungen, welche an der vordern Seite die Krone nach oben und unten als Rand abgrenzten [1]), ist heute, Dank dem Kunstsinn und der Gebefreudigkeit Sr. Königlichen Hoheit, ein Doppelrand von ächten Perlen getreten, welche auf einem Golddraht eingereiht sind und stellenweise durch kleine goldene Knöpfchen in dem vertieften Rande zusammengehalten und verbunden werden [2]); dieser Perlenrand ist von cordonnirten Filigranfäden eingefasst. Auch sämmtliche Edelsteine, welche in trauriger Zeit abhanden gekommen waren, sowie eine grosse Zahl blau emaillirter goldener Röslein, die auf den *pinnacula* fehlten, sind jetzt zugleich mit den verloren gegangenen emaillirten Buchstaben A, Y, R von Meisterhand wieder ergänzt worden.

Neben der künstlerischen Ausstattung der Krone selbst verdient aber auch eine besondere Erwähnung jene merkwürdig gearbeitete Lederkapsel, in welcher dieselbe bis zur Stunde aufbewahrt wird und die wir unter Fig. XLVII in drei Fünftel der natürlichen Grösse bildlich veranschaulichen. Dieselbe zeigt in sehr charakteristischer Weise die Entwickelung und ornamentale Behandlung der Lederplastik in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Auf dem untern 0,145 M. hohen Theile, der zur Aufnahme der Krone dient, befindet sich ein schön geschlungenes Laubornament, dessen mittlere Rundung phantastische Blumen- und Drachenfiguren enthält, die in ihrer Stylisirung ganz deutlich die spätgothische Form und Technik vor Ausgang des Mittelalters zur Schau tragen. Das interessanteste Ornament jedoch, welches zugleich über Entstehung und Zweck unserer Krone sehr erwünschtes Licht verbreitet, befindet sich auf dem kreisrunden Deckel der Kapsel, der einen Durchmesser von 0,2 M. hat. Hier

---

[1]) Unsere Abbildung unter Fig. XLV, welche bereits in den »Deutschen Reichskleinodien« eine Stelle gefunden, zeigt diese jüngst erfolgte Restauration der Krone leider nicht, sondern noch jene gewaltsamen Entstellungen, wie sie gegen Anfang dieses Jahrhunderts von dem damaligen Stiftsgoldschmied Kremer vorgenommen worden waren.

[2]) Diese Art und Weise der Befestigung der Perlschnüre findet sich fast an allen mittelalterlichen Kronen.



Fig. XLVII.

ersieht man nämlich in der mittleren Rundung einen viereckigen Wappenschild, der in dieser Form im Mittelalter bekanntlich stets von dem weiblichen Theile adeliger Familien geführt wurde. In demselben befinden sich, wie an der Krone selbst, die heraldischen Abzeichen Burgunds und Englands, welche noch deutliche Spuren einer ehemaligen Vergoldung erkennen lassen. Unter Fig. XLVIII ist in $^{3}/_{5}$ der natürlichen Grösse diese Oberfläche des Deckels so wiedergegeben, wie sie ohne die am Original heute vorfindlichen Beschädigungen aus der Hand des Meisters hervorgegangen ist. Die vier Kreisabschnitte, die sich über den Seiten des viereckigen Wappenschildes erheben, sind mit den verschlungenen Grossbuchstaben C M, den Initialen der Namen der fürstlichen Bestellgeber *Charles* und *Marguerite,* ausgefüllt. Die fernere schmale Umkreisung zeigt ein Pflanzen- und



Fig. XLVIII.

Blumenornament, wie es in ähnlichen Motiven auch auf dem untern Theile ersichtlich ist. Die merkwürdigste Verzierung jedoch befindet sich in dem äussern breiten Abschlusskreise; dort nämlich ersieht man fünf durch die obenerwähnten Namenszüge getrennte Spruchbänder, auf welchen sich der Wahlspruch *Bien en avienie* in dreifacher Wiederholung abwickelt. Die Buchstaben C und M sind jedoch hier durch ein Ornament verbunden, in welchem die an der Kette des goldenen Vliesses gebräuchlichen Feuersteine ersichtlich sind, was auch durch die in symmetrischer Ordnung vertheilten Funken angedeutet wird.

Was nun die Entstehungszeit und den Bestellgeber unseres Diadems betrifft, so kann über diese Frage nach dem vorher Gesagten wohl nicht der mindeste Zweifel mehr obwalten. Das mehrmalige Vorkommen des vereinigten burgundischen und englischen Wappens, die verschlungenen Buchstaben C und M, das Vorkommen der Devise *Bien en avienie*, welche von gleichzeitigen Chronisten als diejenige Margaretha's von York mehrfach genannt wird; ferner die gehäuften emaillirten weissen Rosen, das bekannte Abzeichen und Symbol des Hauses York; endlich die Auf-

schrift auf der Krone selbst, sind als eben so viele vollgültige Beweise dafür anzusehen, dass unser Diadem für die burgundische Herzogin Margaretha von York, wahrscheinlich auf Befehl ihres Gemahls Karls des Kühnen, für die feierliche Vermählung im Jahre 1468 angefertigt worden ist und zu den kostbaren Brautgeschenken gehört habe, die von gleichzeitigen Schriftstellern so sehr gerühmt werden. Auch die Schilderung, die *Olivier de la Marche* von der Brautkrone der burgundischen Fürstin entwirft, glauben wir nicht mit Unrecht auf das vorliegende Diadem beziehen zu müssen. Selbst die geringe innere Ausdehnung von nur M. 0,125 Durchmesser dient unserer Annahme ebenfalls zur Stütze, da bekanntlich in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts die Kronen der Fürstinnen oben auf der Spitze eines sammetnen Kronhäubchens als glänzende Zierde getragen wurden, wie ja in derselben Zeit auch die Kronen der Fürsten, mehreren gleichzeitigen Abbildungen zufolge, auf der Spitze der fürstlichen Hüte befestigt waren.

Schwieriger ist die Lösung der zweiten Frage: In welcher Zeit und auf welche Veranlassung hin gelangte diese Brautkrone nach Aachen? Gleichzeitige Geschichtschreiber geben hierüber keinen genügenden Aufschluss. Der Chronist Meyer jedoch in seinen »Aachen'schen Geschichten« berichtet auf Seite 399, sich stützend auf Fisen, *Hist. pars II, lib. IX, num. 8*, dass Margaretha Aachen besucht und dem Liebfrauenmünster daselbst viele kostbare Geschenke verehrt habe. Auch Noppius führt in seiner zu Cöln 1632 erschienenen Aachener Chronik [1]) zum Jahre 1475 an, dass »des Herzogs Ehegemahl ihr Pilgerfahrt gen Aach gethan und die Muttergottes allhie in ihrem Tempel mit viel ansehnlichen fürstlichen Gaben verehrt, so annoch vorhanden.« Obwohl nun unser Gewährsmann seine Quelle nicht angibt, so ist doch kein Grund vorhanden, diesen in's Einzelne gehenden Bericht zu bezweifeln. Grosse Wahrscheinlichkeit gewinnt aber auch die Annahme, dass dieses Geschenk in jener Zeit nach Aachen gekommen ist, als Karl der Kühne auch der Kathedrale von S. Lambert in Lüttich auf päpstliches Geheiss jenes heute noch dort aufbewahrte goldene Weihgeschenk überbrachte, welches in getriebener Arbeit den Herzog darstellt, wie er vor dem h. Lambertus knieet und Abbitte wegen der Einäscherung der Stadt leistet. Da nun Karl nach der Einnahme Lüttichs von den Aachener Bürgern wegen der der Nachbarstadt geleisteten Hülfe die Summe von 80.000 Gulden erpresste, so wäre genug Veranlassung vorhanden gewesen, auch der Stadt Aachen einen theilweisen Ersatz zu leisten. Pflichtet man aber der letztgenannten Hypothese nicht bei, so liesse sich immerhin annehmen, dass die Gemahlin Karls des Kühnen bei ihrer oberwähnten Pilgerfahrt zur Aachener Marienkirche unter den reichen Weihgeschenken auch jene Krone als *corona votiva* verehrt habe, die sie an ihrem Hochzeitstage getragen hatte.

---

[1]) Bd. II, pag. 172.

Ob bei dieser Gelegenheit von den fürstlichen Pilgern zugleich auch jene im hiesigen Schatz befindliche kleine Krone geschenkt worden ist, die heute das Bild des Jesuskindlein an Festtagen schmückt, oder ob dieselbe, was wahrscheinlicher, erst später angefertigt worden ist, lassen wir um so mehr dahin gestellt sein, da dieselbe heute alle Spuren ihrer mittelalterlichen Aechtheit eingebüsst hat und fast wie eine geistlose, unbeholfene Nachbildung der grossen Krone erscheint. Selbst das mehrmalige Vorkommen der äusserst zart emaillirten und durch Golddraht miteinander verbundenen Majuskelbuchstaben C M, die nur lose dem Krönchen angeheftet waren, spricht nicht für eine Schenkung Karls des Kühnen oder seiner Gemahlin, da dieselben aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich unter den kleineren Strahlen der Hauptkrone ihre Stelle hatten, wo noch bis vor Kurzem je eine vereinzelte Halbperle in vergoldetem Silberblech unmotivirt hervorgetrieben erschien. Bei der jüngst auf Höchsten Befehl erfolgten Wiederherstellung der Krone Margaretha's von York sind diese schwarz emaillirten Goldbuchstaben C M an ihre praesumtive alte Stelle wieder angefügt worden.

Schaugefäss,

ein Agnus Dei und andere Reliquien enthaltend. XV. Jahrhundert.

Höhe: 15" 4''' — 0,405 m., Fussbreite: gerader Durchmesser 4" 11''' — 0,13 m.

Figur XLIX.

Der Schatz des Aachener Münsters besitzt verhältnissmässig wenige Reliquiengefässe, die der Verfallzeit der Gothik angehören und den sogenannten Flamboyant-Styl aus der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts erkennen lassen. Unter den wenigen Reliquiaren dieser Epoche zeichnet sich ein *ostensorium* aus, welches heute dazu dient, in einer innern Capsel von jenem Wachse aufzubewahren, welches, der geweihten Osterkerze entnommen, seit langen Jahrhunderten von den Päpsten vertheilt und an Fürsten und verschiedene Kirchen zur Erinnerung an das Auferstehungsfest versandt zu werden pflegte. Diese *Agnus Dei* in weissem Wachs, welche auf der Vorderseite das halb erhabene Bild des göttlichen Lammes zeigen, werden auch heute noch in der Charwoche in Rom vertheilt.

Gegenwärtig enthält das Gefäss ausserdem noch Ueberbleibsel von den Haaren der allerseligsten Jungfrau, die nach der Tradition, in einer Rundcapsel eingeschlossen, auf der Brust Karls des Grossen bei Eröffnung seines Grabes vorgefunden worden sein sollen. Diese letztgedachte Capsel sammt ihrem Hauptinhalt wurde zu Anfang dieses Jahrhunderts der Kaiserin Josephine geschenkt; der übrige Theil des blonden Haares aber damals in die *Agnus-Dei*-Capsel gelegt, wie uns dies Stiftsvicar Beissel, dem Berichte von Augenzeugen folgend, mitgetheilt hat.

Die Bildwerke, die als Kreismedaillons auf beiden Seiten dieses Verschlusses in ciselirter Arbeit vorhanden sind, entsprechen wahrscheinlich den Darstellungen, die auf dem in einer verschlossenen Capsel des Reliquiars befindlichen geweihten Wachse einst mögen ersichtlich gewesen sein. Auf der Rückseite des Medaillons, wie sie unsere Abbildung veranschaulicht, erblickt man das Lamm der Schlachtung, wie es die Siegesfahne, das Symbol der Auferstehung, hält; in der Umkreisung liest man in gothischen Majuskel-Buchstaben die Inschrift:

AGNE. DEI. MISERERE. MEI. QUI. CRIMINA. TOLLIS.

Auf der dieser Stelle entsprechenden Vorderseite ist eine andere Ciselirung ersichtlich, die den auferstandenen Heiland zeigt und im Umkreise die Inschrift trägt:

DOMINE. IHV. XRE. REX. GLORIE. DA.NOBIS.PACEM.ET. LAETITIAM. SEMPITERNAM.

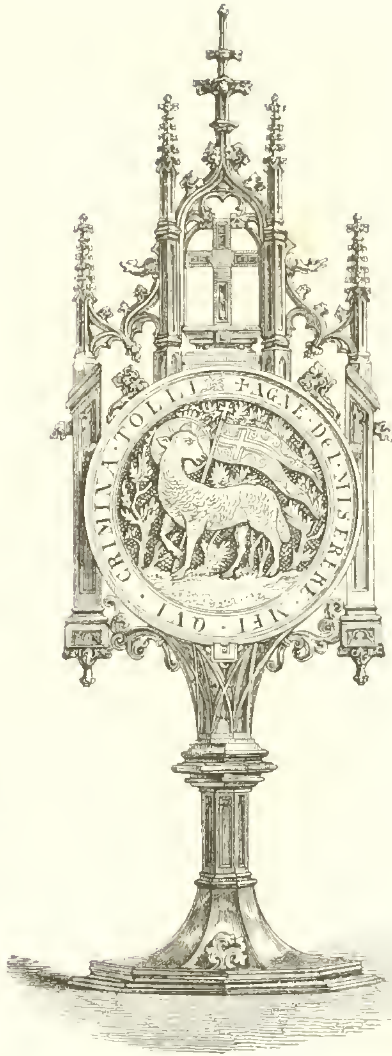


Fig. XLIX.

Zur Seite dieses Medaillons erheben sich zwei zu Fialen verjüngte Widerlagspfeiler, welche durch Strebebogen mit dem obern ornamentalen Aufsatz in Verbindung stehen. Diese letztere Bekrönung wächst in einen geschweiften und überhöhten Spitzbogen aus und wird durch eine doppelte Kreuzblume auf der Spitze abgeschlossen. Dieselbe bildet einen mit Krystallglas verschlossenen schmalen Behälter, der im Innern ein silbervergoldetes lateinisches Kreuz enthält, in welchem eine Reliquie vom heil. Kreuz eingefasst ist. Auf der Rückseite dieses Kreuzes sind an den vier Enden der Kreuzbalken in gothischer Minuskelschrift die Buchstaben i n r i eingravirt.

Der Fuss des Gefässes ist als sechsblätterige Rose oder richtiger als ungleichseitiger rundbogiger Vierpass gestaltet, so zwar, dass der Querdurchmesser länger als der gerade Durchmesser ist und die beiden Rundbogen des letzteren in je zwei

kleinere Rundbogenblätter getheilt sind, was auf die spätere Entwickelung der Gothik hinweist, die stets nach neuen Formen sucht, aber die Gesetze der schönen Linie nicht ausser Acht lässt. Von guter Wirkung ist der den Ständer unterbrechende achteckig gegliederte Knauf, der in diesen schönen Formen und Profilirungen nur selten angetroffen wird.

Drei spätgothische Kelche.

XV. Jahrhundert.

Figur L, LI, LII.

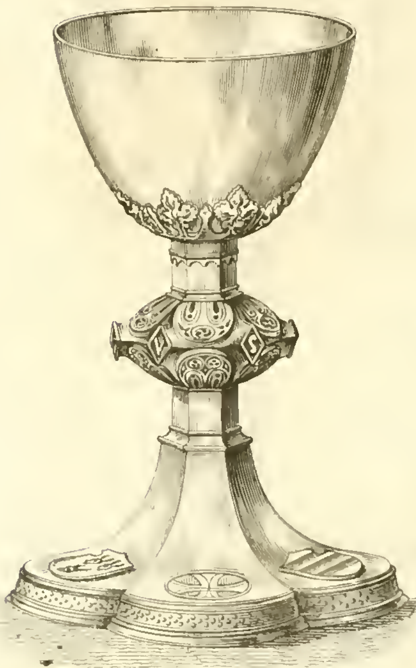


Fig. L.

Von den vielen und meistens reich ausgestatteten Kelchen, die als Meisterwerke der mittelalterlichen Goldschmiedekunst ohne Zweifel auch den Aachener Domschatz ehemals zierten, haben sich heute nur noch drei einfachere erhalten, die, aus der Zeit der ausartenden Gothik herrührend, ahnen lassen, welche hervorragende Kunstwerke das Krönungsstift deutscher Könige in seinen vielen Messkelchen ehemals aufzuweisen hatte.

Der erste dieser drei Kelche, abgebildet unter Fig. L, welcher eine Höhe von 0,195 M. hat, dürfte als mustergültige Vorlage betrachtet werden, wie in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts am Rheine die Messkelche für den täglichen Gebrauch gestaltet zu werden pflegten. Der Fuss desselben, der einen Durchmesser von 0,145 M. hat, ist als sechsblätterige Rose gehalten und zeigt auf einer der sechs Flächen das kirchlich vorgeschriebene, von einem Kreise eingefasste *signaculum crucis* in einfacher Gravur, während auf den Nebenflächen zu beiden Seiten desselben die erhaben aufliegenden Familienwappen des Geschenkgebers, in der Form des XV. Jahrhunderts gehalten, ersichtlich sind. Der sechseckige *nodus*, der nach oben und unten mit architektonischen Durchbrechungen, wie sie für jene Zeit charakteristisch sind, belebt ist, zeigt auf den sechs Ecken in rhombusförmigen Pasten die einzelnen Grossbuchstaben des Namens *IHESUS* in dunkel-rothem und blauem Schmelz. Die beiden Theile des Ständers sind ganz glatt ohne jegliche Ornamente ausgeführt. Bei einer letzten Restauration, die der

in Rede stehende Kelch erfahren hat, scheint die ornamentale Einfassung an dem unteren Theile der Kuppe neu hinzugefügt worden zu sein.

Unter Fig. LI wird ein interessanter Kelch veranschaulicht, der trotz seiner heutigen vielfachen Umgestaltungen und Entstellungen doch noch seine primitive Grundform deutlich erkennen lässt. Derselbe zeigt auf dem sechstheiligen Fuss in Rosenform, sowie auf dem unteren Theile der sonst glatten Kuppe ein merkwürdiges und reiches Filigran-Ornament, wie es höchst selten an rheinischen Goldschmiedarbeiten des XV. Jahrhunderts vorkommt, dagegen in Ungarn und in verschiedenen Kirchen des österreichischen Kaiserstaates sehr häufig sich vorfindet [1]). Von den rheinischen Goldschmieden wurde nämlich das Filigran hauptsächlich in der romanischen Kunstepoche zur Hebung und künstlerischen Belebung von Flächen angewendet, während es mit dem Aufkommen der Gothik fast gänzlich verschwindet.



Fig. LI.

Besonders schöne Musterungen in Filigran, die sich hin und wieder zu kleinen Laubornamenten gestalten, zeigt der Fuss des vorliegenden Kelches. Der platte Knauf ist mit eingravirten Masswerkformen der Spät-Gothik verziert, die, nebst dem jüngst hinzugefügten Ständer und seinen modern-gothischen Verzierungen, mit dem reichen Filigranschmuck des Fusses und der untern Kuppe gar nicht in Einklang stehen. Ueberhaupt will es uns fast scheinen, als ob dieser abweichend ornamentirte *nodus* sowie auch das sechstheilige Mittelstuck zwischen dem Fuss und dem unteren Ständer von einem andern Kelche des XV. Jahrhunderts hergenommen und mit dem filigranirten Fuss und der Kuppe zu dem vorliegenden Kelche ziemlich unharmonisch verbunden worden seien. Auch der breite Fusstheil mit den antikisirenden Ornamenten des Eierstabes, die der schon vollendeten Renaissance angehören, scheint uns zu dem reichen Filigran des Kelches gar nicht harmoniren zu wollen.

Wie auf den sechs Feldern des Fusses, so befanden sich ehemals wahrscheinlich auch in den Filigranornamenten der Kuppe Rubine eingekapselt, die jedoch bei einer wenig glücklichen Restauration durch andere Surrogate ersetzt worden sind.

[1]) Wir verweisen hier auf die ähnlich mit Filigran verzierten Kelche im Domschatze zu Kaschau in Ungarn.



Fig. LII.

Auch der in seinen Formen weniger reiche Kelch, den wir unter Fig. LII ungefähr in der Hälfte der natürlichen Grösse wiedergeben, hat durch eine sogenannte Restauration in den letzten Jahrhunderten seine ursprüngliche Form theilweise eingebüsst. Besonders unvortheilhaft wirkt jene dunkelgrüne glasirte Masse, die in den sechstheiligen Fusstheil eingelassen ist und in gar unschöner Weise das Filigran oder die ehemaligen Gravirungen an diesen Stellen ersetzen soll. Ebenso sind auch die stark vorspringenden sechstheiligen Rosen an dem Knauf, sowie die zwölf kleineren ausgerundeten Vertiefungen desselben mit dieser grünlichen Masse unschön überzogen.

Während an dem Kelche unter Fig. LI die filigranirten Ornamente sich sowohl auf dem Fusse als auch auf dem untern Theile der Kuppe befinden, ersieht man dieselben an dem vorliegenden unter Fig. LII abgebildeten Kelche nur auf dem sechstheiligen Untersatz der Kuppe, welcher nach oben mit durchbrochenen spätgothischen Pflanzenornamenten garnirt ist. Dieses letztere Laubornament stimmt in seinen Formen ziemlich mit den durchbrochenen Verzierungen überein, mit denen der untere Fusstheil des Kelches belebt ist.

Wir glauben der Wahrheit nahe zu kommen, wenn wir hier die Vermuthung aussprechen, dass die beiden unter Fig. LI und LII abgebildeten Kelche aus Ungarn stammen und von ungarischen Pilgern dem Schatze ihrer Nationalkapelle an der Aachener Münsterkirche einverleibt worden sind, dem auch die von Seite 69 bis 78 beschriebenen Kleinodienstücke ehemals angehört haben.

Die zu diesen Kelchen heute in Gebrauch befindlichen Patenen haben nicht den mindesten Formwerth und scheinen durchaus nicht ursprünglich zu den betreffenden Kelchen gehört zu haben.

Reliquiar zur Darreichung des Osculum pacis.

XV. Jahrhundert.

Durchmesser: 6" 1''' = 0,16 m.

Figur LIII.

Gleich den auf Seite 66, 74 u. 75 dieses II. Theils abgebildeten Agraffen diente auch das unter Fig. LIII in Abbildung wiedergegebene *monile* ursprünglich dazu, das verbindende Stoffstück der Chorkappe auf der Brust des Trägers zu verdecken. Auf diesem zierlich gearbeiteten Pectoralkrampen ersieht man einen Aachener Stiftsherrn, angethan mit der *pluviale* und auf dem Arme das *almucium* haltend und als Donator zu den Füssen der Himmelskönigin mit dem Jesusknaben knieend. Zu beiden Seiten dieser Darstellung befinden sich die Namenspatronen des Geschenkgebers, nämlich rechts der Evangelist Lucas mit dem Bilde des Löwen und links der h. Eremit Antonius, der durch das Kreuz in Form eines griechischen τ gekennzeichnet ist. Die Gruppe dieser vier in vergoldetem Silber mit silbernen Incarnationstheilen ciselirten Figuren ist von einer kleeblattförmigen Umfassung eingeschlossen, die ihrerseits wieder von einer sechstheiligen Einfassung in Rosenform umgeben ist, welche, mit stark profilirten Rändern nach innen und aussen versehen, das ganze Kunstwerk zum Abschluss bringt. In der Hohlkehle dieser letztgedachten breiten Randeinfassung hat der Goldschmied stellenweise Pflanzenornamente angebracht, die in ihrer Stylisirung bereits die Formen der ausartenden Gothik zeigen. In dem mittleren Kleeblattbogen baut sich über dem sitzenden Bildwerk der Himmelskönigin auf zwei Säulchen ein Baldachin auf, welches in seinen Detailformen, übereinstimmend mit dem reich behandelten geknickten Faltenwurf der Gewänder an den figürlichen Darstellungen, zum augenscheinlichen Belege dient, dass das vorliegende ehemalige *monile* am Schlusse des XV., wenn nicht im Beginne des XVI. Jahrhunderts Entstehung gefunden hat.



Fig. LIII.

Von den vier eingekapselten Edelsteinen, die in den verschiedenen Vertiefungen der Agraffe ihren Platz haben, sind heute drei durch Glasflüsse mit unterlegter blauer Folie ersetzt, die sammt ihren Fassungen dem vorigen Jahrhundert anzugehören scheinen. Nur der Saphir über dem Bilde des h. Antonius ist als primitiv zu betrachten, indem auch das *lectulum* desselben mit der Entstehungszeit des *monile* selbst übereinstimmt.

Das in Rede stehende Pectoralschild dient heute nicht mehr seinem ursprünglichen Zwecke, sondern wird bei festtäglichen Hochämtern als *osculum pacis* gebraucht, um den Mitgliedern des Stiftes den Friedenskuss von Seiten des Celebranten durch den Subdiakon überbringen zu lassen. Zu diesem Zwecke hat man, wir wissen nicht, um welche Zeit, dem untern Theile zwei Ständer in Form von Löwenfüssen angefügt und dasselbe hinten mit einer silbernen Handhabe versehen. Zu gleicher Zeit hat man in den untern Theil unseres *morsus* eine kleine silbervergoldete Capsel eingelassen, die unter Glasverschluss einen Theil der Windeln des Heilandes zeigt, welche sammt den übrigen grossen Reliquien im hiesigen Münsterschatze in dem prachtvollen *scrinium B. M. V.* aufbewahrt werden [1]). Diese ganze Umformung der Agraffe zu einem *osculum pacis* dürfte wohl die Vermuthung aufkommen lassen, dass sich im Aachener Domschatze ehemals keine geeignete *tabula pacis* vorgefunden habe.

Die Form, Stylisirung und Entstehungszeit des vorliegenden *morsus* berechtigt zu der Vermuthung, dass derselbe ursprünglich zu einem jener beiden mittelalterlichen Chormäntel in gemustertem genueser Rothsammt als Pectoralschild gehört habe, die sich heute noch in dem Gewandschrank des Aachener Domes vorfinden. Diese *cappae professionales* bieten auch in metallischer Beziehung ein interessantes Vorkommniss, indem der untere Rand derselben mit einer grossen Anzahl silberner Schellchen verziert ist, welche die Form von geschlossenen Blüthenkelchen haben und durch frei im Innern sich bewegende Metallstückchen einen melodischen Klang von sich geben. In unserer »Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters« ist unter Fig. 6 auf Tafel XXX des II. Bandes eines dieser *tintinnabula* abgebildet, welche in ihren Formen an jene Glöckchen und Schellchen erinnern, mit denen bereits seit dem XI. Jahrhundert hervorragende liturgische Gewänder verziert zu werden pflegten [2]). Dieselben gehören dem Beginn des XVI. Jahrhunderts an, in welcher Zeit auch die *cappae* mit ihrem kostbaren Rothsammt und den reichen Dessins Entstehung fanden.

---

[1]) Vgl. die Beschreibung und Abbildung dieses Reliquienschreines im ersten Theile dieses Werkes, Seite 132—142, Fig. LVI.

[2]) Vgl. das Gewand des jüdischen Hohenpriesters im alten Bunde; auch im Gedichte des Walafried Strabo, Beschr. des Aachener Palastes.

Das grosse Capitelsiegel

in Silber. XVI. Jahrhundert.

Breite 2" 8"' = 0,07 m. Länge 3" 3"' = 0,086 m.

Figur LIV.



Fig. LIV.

Wohl schwerlich dürfte sich in irgend einer Kirche des westlichen Europa ein so reichhaltiger Schatz von kunstvollen und zugleich seltenen Kleinodienstücken und metallischen Kunstwerken vorfinden, wie dies der vorliegenden Schrift zufolge heute noch im Schatze des Aachener Münsters der Fall ist. Während man nämlich beim Einbruch der französischen Revolution in vielen deutschen Stiftern und Kathedralen ängstlich darauf bedacht war, die verschiedenen Schatzgegenstände zum Zwecke des schnellen Fortschaffens so unter die Mitglieder des Stiftes zu vertheilen, dass dieselben bei Rückkehr friedlicher Zeiten verpflichtet waren, dem Schatze ihrer Kirche das Anvertraute wieder zurückzustellen, nahm man glücklicherweise am Aachener Stift von dieser halben Massregel Abstand und beauftragte statt dessen zwei Mitglieder des damaligen Stiftes, sämmtliche metallischen Kunstwerke sorgfältig verpackt nach Arnsberg und später nach Paderborn in Sicherheit zu bringen. Auf diese Weise wurden nicht nur die grösseren, hervorragenden Meisterwerke und Reliquiare, sondern auch die kleineren, anscheinend unbedeutenden Werthstücke und Schatzgegenstände fast sämmtlich vor dem unausbleiblichen Schmelzofen bewahrt. Schon im Jahre 1804 gestatteten es die Zeitverhältnisse, dass die in der Abtei Abdinghof deponirten Reliquien und Kleinodien mit grosser Feierlichkeit gehoben und nach Aachen wieder zurückgeführt werden konnten.

Unter diesen vielen kleineren Kunstgegenständen des hiesigen Domschatzes, die in den übrigen Kirchen des westlichen Europa nirgends mehr angetroffen werden, heben wir hier besonders jenes ältere Prachtsiegel des ehemaligen Krönungsstiftes hervor, das in seinen äusserst meisterhaft ausgeführten Einzelheiten die

schon im Durchbruch begriffene Renaissance zeigt, und dessen Entstehung bereits in das dritte Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts zu versetzen ist.

Dieses Siegel, das uns die Siegelstecherkunst auf der Höhe ihrer Entwickelung zeigt, lässt, wie es Fig. LIV angibt, hauptsächlich drei verschiedene Theile der Darstellung erkennen, die jedoch zu einander in engster Beziehung stehen. Den mittleren Hauptraum nimmt, von architektonischer Einfassung in Form eines Baldachins umgeben, die Verkündigung Mariä, jedenfalls der ältere *titulus ecclesiae* [1]), ein. Wie es in mittelalterlichen Bildwerken häufig geschieht, so ist auch hier bei der Verkündigung des Engels zugleich der Moment der Menschwerdung angedeutet, indem bei der Ueberschattung des h. Geistes auch die *emissio filii* in der Weise versinnbildlicht wird, dass in den Strahlen, welche den Weg des vom Vater ausgehenden h. Geistes bezeichnen, die zweite Person der Gottheit in Gestalt eines kleinen Kindes herniedersteigt, eine Darstellung, die sich auf vielen alten Bildern der cölnischen Schule in dieser Weise vorfindet. Die allerseligste Jungfrau kniet betend an einem Kniepult, während der verkündende Engel stehend das *Ave* spricht. Diese letztere Darstellung ist mit so grosser Genauigkeit gearbeitet, dass trotz der kleinen Dimensionen auch das Hausgeräthe in seinen vielen Einzelheiten nicht übersehen ist. Eine besonders gute Wirkung macht die architektonische Anlage, die sich über der *annunciatio* wölbt und welche schon den vollen Durchbruch der Renaissance mit nur noch wenigen Anklängen an mittelalterliche Bauformen erkennen lässt.

Unterhalb der *annunciatio B. M. V.* ersieht man das grosse Aachener Stifts-Wappen, das von zwei Engeln gehalten wird. Auf der rechten, der Ehren-Seite, zeigt sich die Hälfte des deutschen Adlers in schwarzer Farbe auf goldenem Schilde, auf der linken dagegen die goldenen Lilien Frankreichs auf blauem Grunde. Durch dieses eigenthümliche, aber bedeutungsvolle Wappen, welches das Aachener Stift seit dem Aufkommen der heraldischen Abzeichen führt, wird offenbar die ehemalige Zusammengehörigkeit und Untheilbarkeit des grossen Frankenreichs versinnbildlicht und aufrecht erhalten, welches Karl der Grosse, der Gründer des Aachener Münsters, in gewaltiger Hand vereinigt hielt, das aber nach dem Vertrage von Verdun unter schwachen Nachfolgern in viele Theile zerfiel.

Als drittes und letztes Hauptmoment auf dem in Rede stehenden Prachtsiegel macht sich ein mächtiges Spruchband geltend, welches sich in kräftigen Windungen um die architektonischen Formgebilde schlängelt und, die ganze mittlere Darstellung umgebend, oben von zwei Genien gehalten wird. Während nun an den meisten grössern Kirchensiegeln in der Regel die Umschrift deutlich besagt:

---

[1]) Wann das *festum assumtionis B. M. V.* als heutiges *patrocinium* der Münsterkirche im vorigen Jahrhundert adoptirt worden ist, dürfte heute wohl noch genau zu ermitteln sein; der ehemalige *titulus ecclesiae*, die Verkündigung, findet sich auch dargestellt an der Monstranz Carl's V., an den *monilia* Fig. XXVIII und Fig. XXXIX, endlich am Eingang der grossen Sacristei etc.

sigillum ecclesiae N. N., hat der Künstler an dem vorliegenden Prachtsiegel, um Raum zu gewinnen, die bildliche Ausprägung des Siegels selbst statt der wörtlichen Bezeichnung gelten lassen und daher das Wort *sigillum* ausgelassen. Die Inschrift lautet desswegen: *REGIE AC INSIGNIS ECCE DIVE MARIE VGINIS VRBIS AQVISGRANI AD CAVSAS.* »(Siegel) für die Schriftstücke der Königlichen und hochberühmten Kirche der erhabenen Jungfrau Maria in der Stadt Aachen.«

Forscht man nach der Zeit der Anfertigung des vorliegenden Siegels, so verrathen die Renaissance-Formen in dem architektonischen Aufbau über der Verkündigung, dessgleichen auch die charakteristische Form und Ausprägung des heraldischen Schildes sowie die Auffassung und der Faltenwurf der Gewandstücke deutlich, dass dasselbe im dritten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts Entstehung gefunden hat, wahrscheinlich nur wenige Jahre später, als auch die im Folgenden abgebildete Monstranz Carl's V. angefertigt worden ist.

Um nun dieses grosse Siegel bei wichtigen Urkunden und richterlichen Aussprüchen *»ex causis«* leichter gebrauchen zu können, hat der Künstler auf der hintern Seite eine sehr praktische Handhabe mit vielem Geschick so angebracht, dass dieselbe in kleinen Angeln geht und beweglich niedergelegt werden kann, so dass der Secretair und Siegelbewahrer das Siegel bequem in der Tasche bei sich tragen konnte. Diese Handhabe, deren grösste Höhe 0,046 beträgt, ist aus verschlungenen Aesten und Zweigen sehr originell gestaltet, ohne dass dieselbe beim Gebrauche die Hand irgendwie verletzt.

Wir haben dieses Aachener Capitelsiegel absichtlich einer genaueren Besprechung unterzogen, da dasselbe heute wenige Parallele aufzuweisen hat und unsern modernen Siegelstechern als vortreffliche Muster-Vorlage dienen kann.

Zwei Siegelknäufe in vergoldetem Silber.

XVI. Jahrhundert.

Figur LV. LVI.

Unter den verschiedenen kleineren Kunstobjecten und Merkwürdigkeiten des hiesigen Schatzes haben sich auch zwei reichverzierte metallene Hohlkugeln erhalten, über deren ursprünglichen Zweck heute verschiedene Ansichten geltend gemacht werden können. Die unter Fig. LV abgebildete, in vergoldetem Silber getriebene Kugel, die einen Durchmesser von 0,9 M. hat, ist durch ihre Ornamentation in drei Theile getheilt. Auf dem obern Theile ersieht man ein reich getriebenes Blattwerk, das sich über sechs erhaben getriebenen Kreissegmenten in Halbrelief erhebt; auf dem untern ein ähnliches, aber einfacheres Ornament, und



Fig. LV.

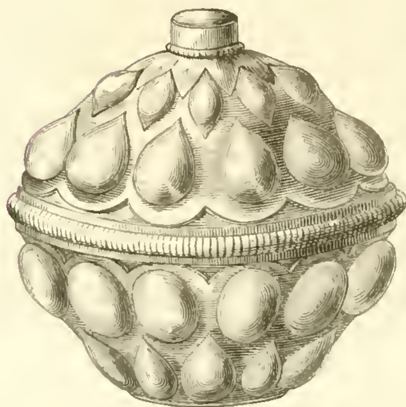


Fig. LVI.

auf dem mittleren endlich zierlich getriebene Pflanzenmotive, die mit architektonischen Ornamenten abwechseln.

Der unter Fig. LVI abgebildete Knauf ist bedeutend einfacher gestaltet und hat einen Durchmesser von nur 0,7 M. Derselbe ist ebenfalls durch Hammerarbeit hergestellt und zeigt, von stark profilirten Ringen in zwei Hälften getheilt, jene erhaben vorspringende Ornamente, wie man sie auf den sogenannten Ananas-Bechern und Pokalen so häufig antrifft, die von der Zunft der Augsburger und Nürnberger Goldschmiede seit dem XVI. Jahrhundert in grosser Anzahl angefertigt zu werden pflegten. Während jedoch die getriebenen zierlichen Arbeiten mit den energischen Gravuren an dem Knaufe unter Fig. LV eine sehr geübte Meisterhand aus den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts verrathen, die das *opus propulsatum* mit grosser Leichtigkeit und Sicherheit zu handhaben wusste, zeigt die ganze Anlage und Technik des Knaufes unter Fig. LVI, dass derselbe einige Jahrzehnte später von einem minder geübten Künstler Entstehung gefunden hat.

Zu welchem Zwecke wurden nun ursprünglich diese *bullae* angefertigt? — Im Mittelalter fanden sich hauptsächlich drei Arten von hohlen Metallkugeln in liturgischem Gebrauche vor. Zunächst nämlich bediente man sich solcher Kugeln als *poma calefactoria*, die dann im Innern in einer sinnreichen Vorrichtung ein Stück erhitztes Metall aufzunehmen bestimmt waren, so dass der celebrirende Priester bei scharfer Winterkälte seine Hände daran erwärmen konnte. Ferner wurden auch an der Spitze der Schilde reicherer Chorkappen kleinere Metallkugeln in Anwendung gebracht, um den Uebergang von jenen zu den schönen, dicken Quasten in sehr angenehmer Weise zu vermitteln. Endlich hatte man auch in den Capitelsälen grössere hohle Metallkugeln schwebend angebracht, in welchen sich ein Knäuel jener vielfarbigen, zu einer festen Schnur gezwirnten Seidenfäden befand, die aus einer kleinen Oeffnung hervorgezogen und zum Siegeln von Urkunden in der bekannten Weise angewendet wurden. Wir hatten nun früher die Ansicht geltend zu machen gesucht, dass unsere beiden in Rede stehenden *pomella* als reich ornamentirte Quastknäufe an den *clipei* festtäglicher Chorkappen ehemals ange-

bracht gewesen seien. Eine nähere Untersuchung an Ort und Stelle hat uns indessen die Ueberzeugung verschafft, dass dies wegen ihres grossen Umfangs wohl nicht füglich der Fall sein konnte. Da nun ferner weder die Grösse noch der innere Mechanismus sie als *poma calefactoria* kennzeichnet, so bleibt uns nichts anderes übrig, als dieselben zu jenen Siegel-Kapseln zu rechnen, wie sie im Mittelalter häufig in Gebrauch waren, sich aber nur in sehr vereinzelten Exemplaren bis auf unsere Tage erhalten haben[1]. Mit dieser Annahme stimmt auch die Einrichtung derselben vollständig überein, indem sie durch eine einfache schraubenförmige Vorkehrung in zwei ungleiche Hälften auseinander genommen werden können, um die eben erwähnten seidenen Siegelschnüre als runde Knäuel bequem hineinzulegen.

Verschiedene kleinere Gusswerke in Messing.

XV. Jahrhundert.

Figur LVII, LVIII, LIX.

Zu den wenigen liturgischen Gefässen aus Messingguss, die dem hiesigen Münsterschatz noch aus dem Mittelalter verblieben, ist insbesondere ein grösserer Weihwasserbehälter zu rechnen, der am Eingange der Sacristei in einer Wandnische beweglich aufgehängt ist und den wir zur Seite unter Fig. LVII in verkleinertem Maassstabe veranschaulichen. Die Höhe des Kessels beträgt 10″ — 0,262 m., der obere Durchmesser 10″ 8‴ — 0,279 m., die Höhe des Henkels 9″ — 0,236 m. Derselbe dürfte seiner einfachen Formen wegen wohl nicht zu den *oeuvres de Dinant* zu rechnen sein, sondern von einem schlichten Gelb- oder Krahnengiesser Entstehung gefunden haben, der gegen Schluss des XV. Jahrhunderts in Aachen seinem Gewerke oblag. Trotz seiner Einfachheit jedoch zeigt dieses *vas lustrale* sehr schöne Verhältnisse,



Fig. LVII.

[1]) Vgl. die Beschreibung und Abbildung zweier solcher Warmkugeln des Mittelalters in unserm Werke »Die Kleinodien des heil. Römischen Reiches deutscher Nation« Seite 119 Taf. XX, Fig. 29.

Pfalzkapelle.

und steht auch der gleichzeitige Henkel, der heute an den meisten Weihkesseln des XV. Jahrhunderts fehlt, mit der Ausdehnung des Gefässes im richtigen Verhältniss. Diese Handhabe in Form eines halben Vierpasses ist organisch in zwei groteske Köpfe eingelassen, die zu beiden Seiten an dem obern Theile des Weihkessels angebracht sind, wo sich sonst in der Regel Halbbilder von Engelsfiguren befinden, welche Wappenschilder tragen.

Im Gegensatze zu den kleinen und handlichen *vasa lustralia* der frühromanischen Periode, die entweder zierlich in Elfenbein geschnitzt [1]) oder in Silber und Messing mit vielen Ornamenten und Figuren in halberhabener Arbeit gegossen waren, nahmen die tragbaren Weihgefässe gegen Ausgang des Mittelalters dergestalt an Umfang zu, dass sie für den Handgebrauch zu gross und schwer wurden. Ueberhaupt macht sich um diese Zeit nicht nur bei den *urcei*, sondern auch bei den Leuchtern, Rauchfässern und den übrigen liturgischen Gefässen aus Messingguss allgemein das Bestreben geltend, umfangreiche Dimensionen anzunehmen, wodurch dieselben für ihren nächsten Zweck unpraktisch und unbrauchbar werden und mit den Körperformen des Trägers in keinem richtigen Verhältnisse mehr stehen.

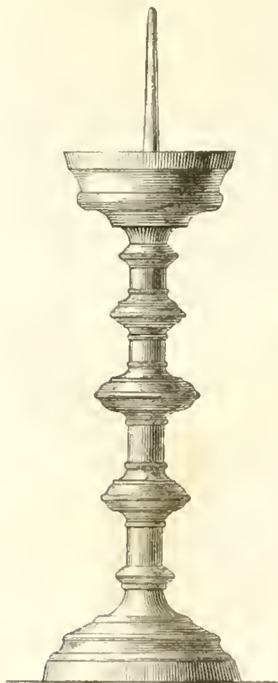


Fig. LVIII.

In vielen Kirchen am Rheine haben sich aus dem Schluss des Mittelalters oder dem Beginne der Renaissance kupferne Altarleuchter noch erhalten, die in derselben Weise, wie der im Vorhergehenden besprochene Behälter, in mehrere scharfe Ringe abgedreht und von ziemlich schwerfälliger Wirkung sind. Von den vielen kupfernen Leuchtern, die sich ohne Zweifel auch im hiesigen Krönungstift ehemals vorfanden, sind indessen nur noch sechs Exemplare vorräthig, von denen wir einen Lichtträger unter Fig. LVIII bildlich wiedergeben. Derselbe ist 1′ 4″ 3‴ — 0,425 m. hoch und beträgt der Durchmesser des Fusses 6″ — 0,158 m.; an der obern Schale misst derselbe 5″ 3″ — 0,138 m. Die Eintönigkeit des Ständers wird durch fünf stark vorspringende Ringknäufe unterbrochen. Aehnliche Profile, wie sie sich an dem unter Fig. LVII abgebildeten Weihkessel befinden, machen sich auch an der obern Schale zum Auffangen des Wachses und an den Fusstheilen geltend. Es unterliegt nicht dem mindesten Zweifel, dass auch diese sechs

[1]) Vgl. die Abbildung und Beschreibung des hiesigen prachtvollen *urceolus* aus den Tagen Otto's III. im I. Theile, S. 62—72, Fig. XXIX und desjenigen des Erzbischofes Gottfried im Dome zu Mailand ebendaselbst, S. 70, Fig. XXXI.

Altarleuchter, welche heute meistens bei Exequien an der *tumba* aufgestellt sind, entweder gegen Schluss des XV. oder im Beginn des XVI. Jahrhunderts Entstehung gefunden haben.

Auch noch zwei kleinere Altarleuchter in Messingguss, von denen wir einen unter Fig. LIX in verkleinertem Maassstabe wiedergeben, haben sich im hiesigen Münsterschatz erhalten, die zum Belege dienen, wie einfach und schlicht die Leuchter in der letzten Periode des Mittelalters gestaltet waren, als sie noch nicht ihrer selbst wegen und nicht als selbstständige Kunstwerke auf den Altar gestellt, sondern anspruchslos als Kerzenhalter so geformt waren, dass sie den Bilderschmuck der Altäre nicht beeinträchtigen konnten. Die Höhe derselben beträgt 10″ 9‴ — 0,282 m, und der untere Durchmesser 5″ 5‴ — 0,143 m. Auch diese Leuchter gehören, wie die im Vorhergehenden besprochenen, dem Schlusse des XV. oder dem Beginn des XVI. Jahrhunderts an.

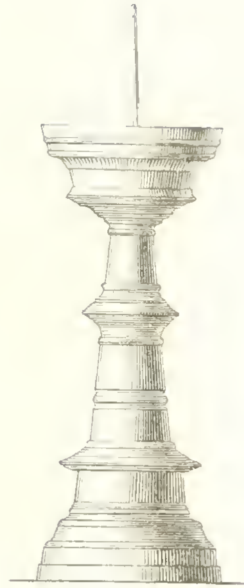


Fig. LIX.

Akoluthenleuchter und Vortragekreuz in Silber.

XVI. Jahrhundert.

Höhe des Vortragekreuzes 2′ 1″ 7‴ — 0,67 m. Breite 1′ 8″ — 0,524 m.

Figur LX, LXI.

Wenn schon im Allgemeinen unter den liturgischen Geräthen, die sich aus dem Mittelalter bis auf unsere Zeiten erhalten haben, selten Leuchter aufzufinden sind, so ist dies namentlich hinsichtlich der Akoluthenleuchter der Fall. Von den beiden Altarleuchtern, die sich als Ueberbleibsel des Schatzes der ungarischen Kapelle heute noch im Aachener Münster vorfinden, haben wir einen derselben auf Seite 70 unter Fig. XXIX in Abbildung wiedergegeben und beschrieben; die folgende Fig. LX hingegen veranschaulicht einen jener beiden Akoluthenleuchter, die, aus dem Beginn der Renaissance herrührend, heute noch an Festtagen in Gebrauch genommen werden. Dass dieses auch ihre ursprüngliche Bestimmung gewesen ist, beweist nicht nur der breite sechseckige Fuss, der leicht auf die Hüfte des tragenden Ministranten gestützt werden kann, sondern auch die grosse obere Scheibe, welche das herunterträufelnde Wachs bequem auffängt, um das *rochet* des Trägers vor Schaden zu bewahren.

Was die Form unserer Akoluthenleuchter betrifft, so bietet dieselbe vom Standpunkt der Kunst und Technik kein grosses Interesse. Der durch einen Knauf

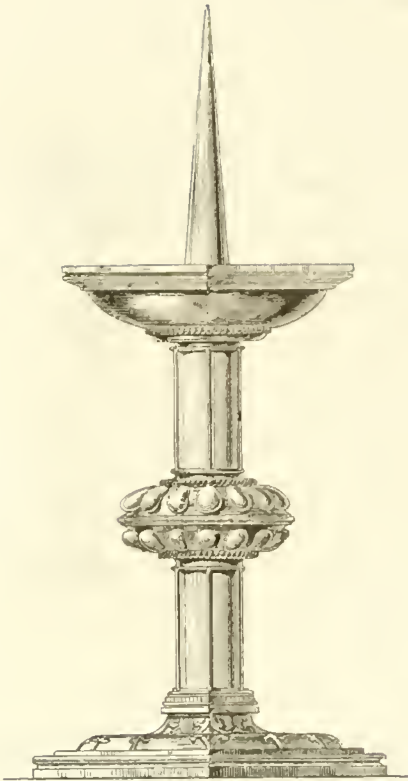


Fig. LX.

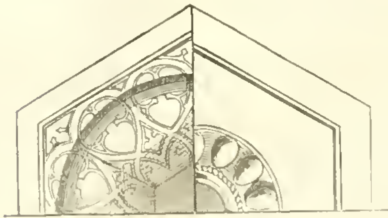


Fig. LX a.

in der Mitte unterbrochene runde Ständer wird durch sechs aufgenietete, stark vorspringende Stäbe gleichsam polygon gestaltet. Der Knauf selbst, der bequem von der Hand des Trägers umspannt werden kann, wird in der Mitte durch stark profilirte charakteristische Ringe verziert und ist nach beiden Seiten hin in getriebener Arbeit gleichmässig ausgestattet. Das interessanteste Ornament jedoch, das zugleich für die Entstehungszeit des Leuchters bezeichnend ist, entfaltet sich auf dem Fusse und besteht in einer bandförmigen ornamentalen Verschlingung in spätgothischen Formen, deren Durchkreuzungspunkt jedesmal von einer sogenannten gothischen Nase gebildet wird. Sowohl diese eingravirten Masswerkformen, die wir unter Fig. LX a besonders wiedergegeben haben, als auch das *opus productile* im Knauf sind als deutliche Belege zu betrachten, dass unsere Akoluthenleuchter, die heute kaum noch Parallelen finden dürften, gegen Schluss des Mittelalters, oder genauer, in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts angefertigt worden sind.

Wir haben diese Akoluthenleuchter, die heute für den täglichen Gebrauch durch andere ersetzt worden sind, einer nähern Besprechung unterzogen, damit dieselben vorkommenden Falles bei Neuschaffung als Muster hinsichtlich der allgemeinen Grössenverhältnisse und Formen benutzt werden können.

Als Ergänzung und integrirendes liturgisches Geräth zu den im Vorhergehenden besprochenen Akoluthenleuchtern hat sich heute im Schatze des Aachener Münsters auch noch ein Vortragekreuz erhalten, welches in seinen Einzelheiten deutlich bekundet, dass dieselbe Hand, welche die Akoluthenleuchter in einfacher, derber Technik hergestellt hat, auch bei Anfertigung dieses Kreuzes thätig gewesen

ist. Namentlich erkennt man dies aus der Identität der Formen an dem Knaufe des Kreuzes und den entsprechenden *nodi* der Leuchter, dessgleichen an den Profilirungen der Tragstange. Wenn dieses Vortragekreuz auch schlicht und einfach in seinen Formen gehalten ist, so muss doch zugegeben werden, dass dasselbe, aus der Ferne betrachtet, von der besten Gesammtwirkung ist. Die vier Kreuzbalken von fast gleicher Länge münden nämlich in vier spätgothische Lilien aus, die jedesmal zur Verstärkung des Effectes mit einem nach beiden Seiten ausgerundeten Untersatz versehen sind. Ob die Figur des gekreuzigten Heilandes, welche wir in der beifolgenden Abbildung nicht wiedergegeben, sich auf unserer *crux stationalis* ursprünglich vorgefunden habe, lässt sich mit Gewissheit nicht behaupten; nach ihrer naturalistischen Durchbildung und Entwicklung zu urtheilen, scheint sie dem Beginn des vorigen Jahrhunderts anzugehören. Damit das Kreuz leichter getragen werden könne, hat der Goldschmied nicht nur den obern Theil des Stabes, sondern auch das Kreuz selbst mit Holz unterlegt.

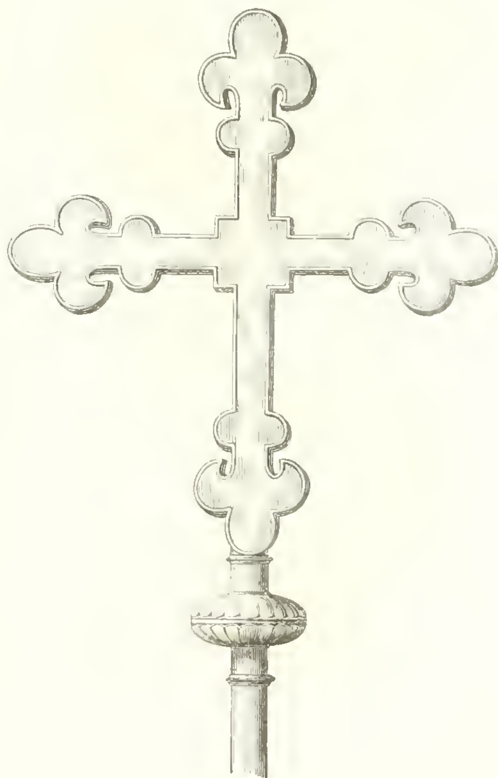


Fig. LXI.

Stab des Vorsängers.

XVI. Jahrhundert.

Grösse des Adlers 6'' 6''' = 0,17 m. Durchmesser des Knaufes [illegible] 4'' = 0,8[illegible] m.

Figur LXII.

Zu den verschiedenen kirchlichen Aemtern und Würden im Mittelalter, die im Laufe der letzten Jahrhunderte allmählich in Wegfall gekommen sind, gehört auch das des *magister cantus* oder *episcopus chori*, der in Stifts- und Kathedralkirchen die Chormusik leitete und die Sänger beaufsichtigte. Als auszeichnende Insignie trug derselbe an Sonn- und Festtagen einen ziemlich langen Stab, den sogenannten



Fig. LXII.

baculus praecentoris, der, obgleich zu den unbedeutenderen kirchlichen Utensilien gehörend, doch stets in zierlichen, künstlichen Formen gestaltet war und von Seiten der Goldschmiedekunst, namentlich auf seiner oberen Bekrönung, mit den mannigfachsten Verzierungen ausgestattet wurde. Obwohl nun in älteren Inventaren des Mittelalters häufig solcher Vorsängerstäbe Erwähnung geschieht, so haben doch verhältnissmässig wenige derselben die Stürme der letzten Jahrhunderte überdauert und sich bis auf unsere Tage erhalten. Einer der ältesten und interessantesten dieser ornamentirten Stäbe, der durch die äusserst fein niellirten Verzierungen, durch seine Erbreiterung an der oberen Ausmündung und durch die Inschrift deutlich als dem Schluss des XII. Jahrhunderts angehörend sich kenntlich macht, findet sich heute im Schatze des Kölner Domes vor [1]). Das obere Aufsatzstück desselben, welches die ciselirten Bildwerke der heil. drei Könige in schöner Stylisirung darstellt, ist um einige Jahrzehnte jünger und gehört der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts an. Auf dem untern Theile dieses Stabes erblickt man in Niello folgende interessante Inschrift, welche über Bestimmung, Entstehungszeit und Bestellgeber desselben erwünschtes Licht verbreitet:

Sum praecentorum baculus, specialis horum
In manibus, quorum verax in festis baculorum.
Causa mea solemnis, et erit mea fama perennis
In festis magnis renovanda quibuslibet annis.
Hugo, decus cleri, vir parcere nescius aeri,
Me fieri fecit, me jussit honore teneri.
Annus millenus centenus septuagenus
Octavus Christi primus baculo fuit isti.

Auch im Schatze des Aachener Krönungsstiftes hat sich ein Chordirigentenstab erhalten, der aus einer 5′ 1″ 6‴ — 1,6 m. langen einfachen Silberstange und einem in

[1]) Vgl. unser Werk »Das heilige Köln«, Domschätze, Seite 9—11, Taf. IX, 36.

vergoldetem Silberblech getriebenen 6″ 6‴ hohen Adler auf halbkugelförmigem Untersatz besteht, welche beiden Stücke durch einen gefälligen sechseckigen Knauf vermittelt und verbunden werden. In der Abbildung unter Fig. LXII haben wir diese Theile in ihrer primitiven Verbindung nicht wiedergegeben, da heute die Tragstange mit dem ornamentalen Knauf als *canna* zu einem modern-gothischen Vortragekreuz benutzt wird. Was die Entstehungszeit dieses *baculus praecentoris* betrifft, so beweist nicht nur die Form und Stylisirung des noch heraldisch behandelten Adlers, sondern auch der ornamentirte Untersatz desselben und der zweite kleinere Knauf, dass derselbe bereits aus dem zweiten oder dritten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts herrührt.

Die untere Tragstange in Silberblech ist ziemlich einfach und glatt gehalten und wird nur durch fünf schmale Ringe abgetheilt und verziert. Der im Sechseck angelegte Knauf zeigt an den Ecken seiner mittleren Erbreiterung gegossene hervorragende Ornamente, die schon den vollendeten Durchbruch der Renaissance zur Schau tragen. Dieselben stimmen vollständig überein mit den ziemlich roh behandelten Pflanzenornamenten, die, dem classischen Akanthusblatte entlehnt, jenen halbkugelförmigen Untersatz umgeben, der den Adler trägt. Dieser durch Hammerarbeit meisterhaft hergestellte heraldische Adler ist als Repräsentant des einköpfigen deutschen Reichsadlers mit der von einem Bügel überragten Kaiserkrone geschmückt. Leider ist derselbe heute, namentlich an den äussersten Flügelfedern, ziemlich beschädigt; wir hegen die sichere Hoffnung, dass, nachdem bereits mehrere Kleinodien des hiesigen Domschatzes in jüngster Zeit kunstgerecht wiederhergestellt worden sind, sich bald ein Aachener Bürger finden werde, der auch dieses Meisterwerk der Ciselirkunst aus dem Beginn der Renaissance stylgerecht so restauriren lässt, dass dasselbe wieder an Sonn- und Festtagen seiner ursprünglichen Bestimmung dienen, oder, da das Amt eines *magister cantus* in Wegfall gekommen ist, immerhin von dem *fascicularius*, dessen heutiger Amtsstab aus der entarteten, geistlosen Zopfzeit des vorigen Jahrhunderts herrührt, getragen werden könne.

Die Monstranz Carl's V.

XVI. Jahrhundert.

Höhe 1′ 10″ 9‴ — 0,595 m. Durchmesser des Fusses 7″ 3‴ — 0,19 m.

Figur LXIII.

Unter den wenigen liturgischen Gefässen des Aachener Domschatzes, die sich vor den gewaltsamen und stürmischen Veränderungen des letzten Jahrhunderts bis auf unsere Tage gerettet haben, ist besonders eine Monstranz zur Ausstellung der hh. Eucharistie hervorzuheben, welche von der örtlichen Ueberlieferung, auf unbe-

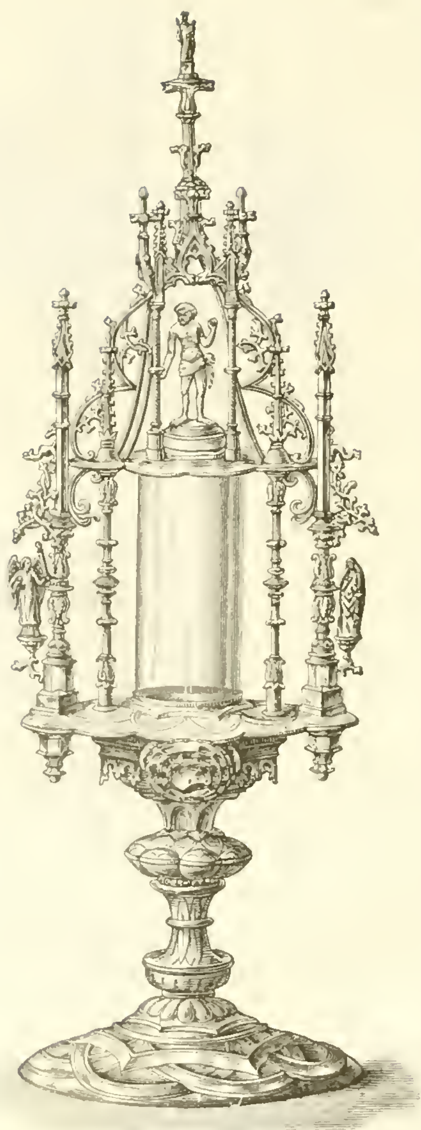


Fig. LXIII.

kannte Gründe hin, Carl V. als Geschenkgeber zugeschrieben wird. Diese Tradition möchte schon desswegen einen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit machen, weil, wie ein Blick auf Fig. LXIII zeigt, sowohl die Composition als auch sämmtliche Detailformen des meisterhaft gearbeiteten Gefässes deutlich seine Entstehungszeit in den Regierungsjahren des ebengedachten Kaisers bekunden. Der Fuss dieses *ostensorium* ist nicht mehr, wie es im XIV. und XV. Jahrhundert Brauch war, in Rosenform angelegt, sondern besteht aus einem kreisrunden Pedalstücke, auf welchem sich in meisterhaft getriebener Arbeit jene bekannten Kreise, Rosen und Sterne in Haut-Relief zeigen, wie sie in der ausartenden Gothik häufig zur Verzierung grösserer Flächen und Pedalstücke in der Goldschmiedekunst Anwendung fanden. Auch der Ständer sowie der einfache, als achtblätterige Rose gestaltete Knauf verrathen deutlich die neuen Formen der Renaissance in ihrer ersten Entwickelung.

Ueber dem breiten *manubrium* ist auf sechseckiger Console eine ziemlich grosse Goldplatte mit vielen halbkreisförmigen Ausmündungen als Basis des eigentlichen architektonischen Aufbaues angebracht, die durch sechs schlanke Säulchen im neuen Styl mit einer zweiten kleineren Goldplatte von gleicher Form in Verbindung steht, welche mit der ersten parallel läuft und auf welcher jene Säulchen in ihren reichen Fialen ausmünden. Auf dieser letzteren erhebt sich, von vier gekuppelten Säulchen getragen, ein baldachinförmiger spätgothischer Aufbau, unter welchem man das ciselirte Standbildchen des auferstandenen Erlösers wahrnimmt. Dieser reichdurchbrochene Baldachin, der durch stark gebogene Wimperge nach vier Seiten hin gebildet wird, schliesst oben mit einer stark ausladenden Kreuzblume ab, auf

welcher sich eine Statuette der Himmelskönigin in feiner Ciselirung zeigt. Diese letztere bekrönende Figur ist jedoch, wie es die Composition und der Faltenwurf bekunden, wenigstens um 150 Jahre junger als die Monstranz selbst und wahrscheinlich anderswoher als nachträgliche Bekrönung des Ganzen hinzugefügt worden. Ausser der Darstellung des Heilandes in dem oberen zierlichen Baldachin hat der Künstler auch noch an den beiden äusseren Widerlagspfeilern der Monstranz, von spielenden Baldachinchen in Astwerk überragt, zwei kleine, stylisirte Statuetten auf Consolen freistehend angebracht, welche zusammen die *annunciatio B. M. V.* darstellen.

Als besonderes Kleinod von grosser Seltenheit ist an unserer Monstranz jener grosse Rauchtopas mit scharfen Facettirungen hervorzuheben, der in einer kelchförmigen Fassung an der Console unter dem architektonischen Aufbau angebracht ist und dem in früherer Zeit von der Tradition ein allzuhoher Werth zugesprochen wurde. Nicht weniger kostbar ist jener grosse Doppelkranz von einer Menge von Edelsteinen, der als glänzende Umfassung der hh. Eucharistie an jener Stelle heute unorganisch eingezwängt ist, wo im Sinne des ausführenden Künstlers ein Glas-Cylinder eingelassen werden sollte. Ueberhaupt haben sehr viele Monstranzen des XIV. und XV. Jahrhunderts im Laufe der beiden letzten Jahrhunderte ihren primitiven Krystallcylinder eingebüsst, an dessen Stelle dann ein ähnlicher Strahlenkranz von Edelsteinen getreten ist. Während man nämlich in der gothischen Kunstepoche bei Anfertigung von Schaugefässen zur Exposition der hh. Eucharistie stets den Spruch des Psalmisten vor Augen hatte: »*Ecce tabernaculum dei cum hominibus et habitabit in eis*« und dieselben desswegen zelt- oder baldachinförmig gleichsam als Wohnung des Herrn construirte, richtete man sich in der Renaissance- und Rococco-Zeit mehr nach dem Schrifttexte: »*In sole posuit tabernaculum ejus*« und suchte also die Sonne durch einen Kranz von strahlenden Edelsteinen als Einfassung der hh. Hostie darzustellen[1]. Es wäre zu wünschen, dass die Monstranz Carls V. bald wieder so hergestellt würde, dass im Sinne des ursprünglichen Meisters die Ausstellung des allerh. Altarssacramentes in einem cylinderförmigen Krystallglas wieder vorgenommen werden könnte, wie dies in unserer Abbildung unter Fig. LXIII bereits angedeutet ist.

[1] Von den wenigen Monstranzen des XIV. und XV. Jahrhunderts, an welchen die Sternform mit der thurmartigen Anlage vereinigt ist, sind besonders hervorzuheben eine grosse im Dome zu Köln (Vgl. unser Werk »Das heil. Köln«, Domschatze, S. 13, Taf. X. Fig 39) und eine andere in der Sacristei zu Vallendar bei Koblenz.

Kupfervergoldete Gedächtnisstafel des Stiftsherrn Johannes Pollart.

XVI. Jahrhundert.

Höhe des unteren Theiles 1' 1" 6''' — 0,353 m., des oberen 2' 4" — 0,733 m. Breite 2' 3" 6''' — 0,72 m.

Figur LXIV.

Von den verhältnissmässig wenigen metallischen mittelalterlichen Grab- und Gedächtnisstafeln des Aachener Münsters, die in ihrer kräftigen Gravirung und theilweise noch ersichtlichen Bemalung für die Archäologie von besonderem Interesse sind, haben bereits zwei im Vorhergehenden Besprechung und Abbildung gefunden. Diesen reiht sich ebenbürtig noch eine dritte an, welche, obgleich der schon beginnenden Renaissance angehörend, doch eine grosse Leichtigkeit in Wiedergabe figürlicher Darstellungen und eine gediegene Technik zeigt und desshalb einer eingehenden Besprechung sich verlohnt. Auch die beifolgende, unter Fig. LXIV abgebildete Gedächtnisstafel ist, wie die des Canonikers Arnold von Merode, in zwei Theile getheilt, von denen der obere die figuralen Darstellungen, der untere aber die Inschrift enthält.

In der oberen grösseren Hälfte ersieht man als mittlere Figur die majestätische Darstellung der allerseligsten Jungfrau, der Patronin des Aachener Münsters, deren Haupt mit der Kaiserkrone geschmückt ist; auf der Linken trägt sie das von ihrem faltenreichen Mantel theilweise verhüllte Jesuskindlein. Den Blick hält die Himmelskönigin auf den zur Rechten knieenden Stiftsherrn gewandt, welcher von dem hinter ihm stehenden h. Johannes dem Täufer, seinem Schutzpatron, der allerseligsten Jungfrau gleichsam vorgestellt und empfohlen wird. Zur Linken der Himmelskönigin ersieht man den heil. Christophorus, wahrscheinlich den zweiten Namenspatron des verstorbenen Stiftsherrn, wie er, den kleinen Jesusknaben auf der Schulter, sich auf einen mächtigen Baumstamm stützend, den Fluss durchschreitet. Zu Häupten der Gottesmutter schwingen zwei Engel in weiten Gewändern das Rauchfass. Hinter den drei Heiligenfiguren ist ein reichverzierter Teppich ausgespannt, welcher an den Seiten von zwei Säulen getragen wird. Diese mit dem Akanthusblatt verzierten Säulenschäfte sind an den Capitälen mit karikirten Menschenköpfen ornamentirt und dienen zugleich als Träger eines originellen, baldachinförmigen Maasswerkes, das in seinen gewagten spielenden Formen jene interessante Kunstepoche der abgelebten und geistlos gewordenen Gothik kennzeichnet, als dieselbe, an sich selbst irre geworden, stets neue piquantere Formen erfinden zu müssen glaubte.

Wenn auch die architektonischen Verzierungen eine ähnliche Vermischung von gothischen Spitzfindigkeiten und den Gebilden der sich eben entwickelnden Renaissance bekunden, wie sie sich auch in den Bogengängen des *Hôtel de Ville*

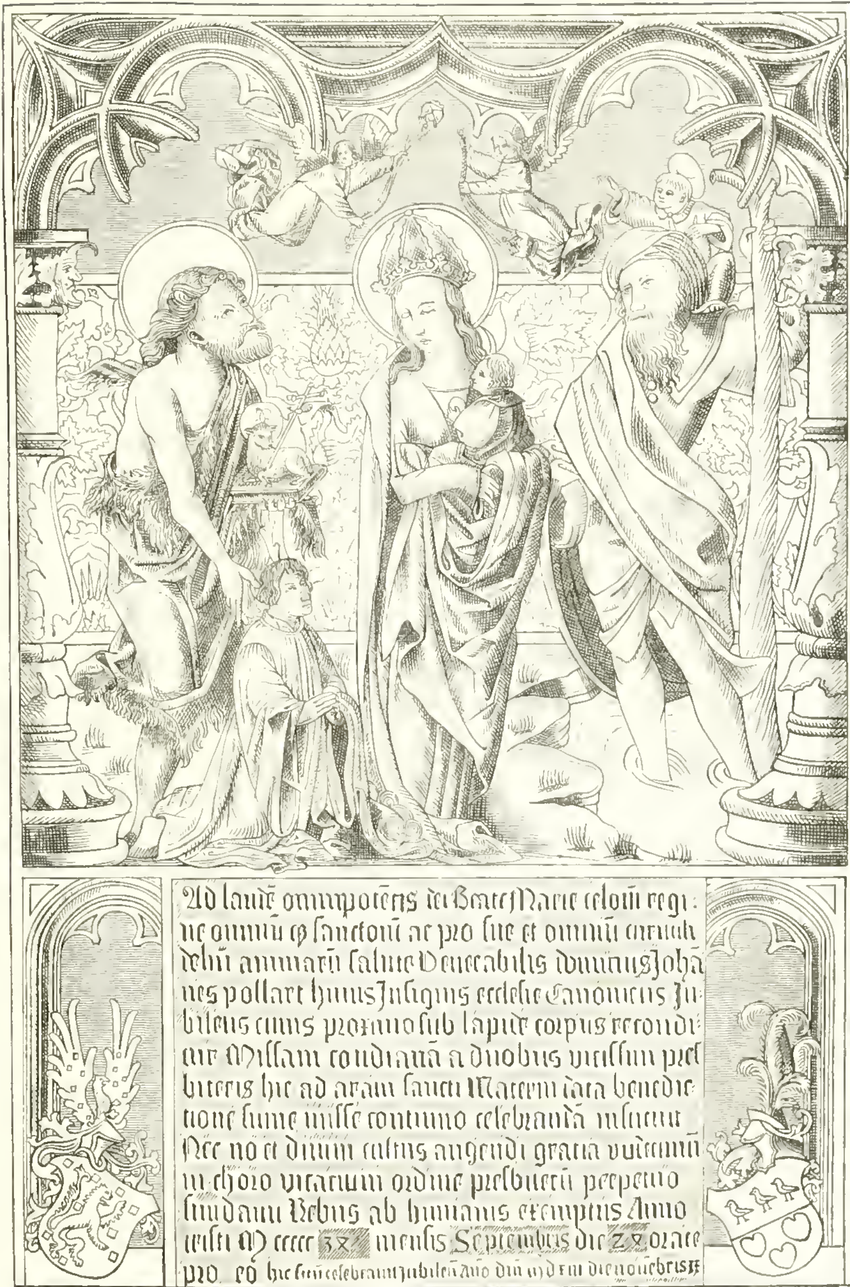

Ad laudē omnipotētis dei Beate Marie celorū regi-
ne omniū q3 sanctorū ac pro sue et omniū christi fi-
deliū animarū salute Venerabilis dominus Joha-
nes pollart huius Insignis ecclesie Canonicus Ju-
bileus cuius proximo sub lapide corpus recondi-
tur Missam cottidianā a duobus vicissim pres-
biteris hic ad aram sancti Materni sacra benedic-
tione sumpe misse continuo celebrandā instituit
Nec nō et divini cultus augendi gratia vicariū
in choro vicariorum ordine presbiterū perpetuo
fundavit Rebus ab humanis exemptus Anno
christi M cccc 3x mensis Septembris die 2x orate
pro eo hic suū celebravit jubileū Año dñi m d x iii die novēbris

Fig. LXIV.

zu Lüttich, das ebenfalls der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angehört, zeigt, so tritt uns doch in der Composition und Auffassung der Figuren, sowie in dem Faltenwurf der Gewänder noch die alte ererbte Stylform des XV. Jahrhunderts entgegen, die sich von zu auffallenden Gewagtheiten und Manierirtheiten noch ziemlich fern hält und durchweg edel und maassvoll auftritt.

Von besonderem Interesse für das Studium der kirchlichen Gewänder im XVI. Jahrhundert ist der Chorhabit des knieenden Stiftsherrn; derselbe ist mit der *vestis pellicea,* dem Talar und dem darüber befindlichen faltenreichen *superpelliceum* mit langen Aermeln bekleidet.

Auf dem untern Theile der Tafel ersieht man zu beiden Seiten der Inschrift unter einem mit Masswerkformen gefüllten Rundbogen die Wappenschilder und heraldischen Abzeichen des altadeligen Geschlechtes von Pollart, die von reichverziertem Zimier und Helmdecke bekrönt werden.

Die dreizehnzeilige Inschrift selbst ist in Minuskelbuchstaben gehalten und tritt auf dem kräftig schraffirten Tiefgrund ziemlich erhaben auf. Dieselbe lautet ohne Abkürzungen in heutiger Schreibweise:

Ad laudem omnipotentis Dei, beatae Mariae, coelorum reginae, omniumque sanctorum ac pro suae et omnium Christi fidelium animarum salute Venerabilis dominus Johannes Pollart, hujus insignis ecclesiae canonicus jubileus, cujus proximo sub lapide corpus reconditur, missam cottidianam a duobus vicissim presbyteris hic ad aram sancti Materni, data benedictione summae missae, continuo celebrandam instituit. Nec non et divini cultus augendi gratia undecimum in choro vicarium ordine presbyterum perpetuo fundavit. Rebus ab humanis exemptus Anno Christi MCCCCC 34, mensis Septembris die 24. Orate pro eo; hic[1] *suum celebravit jubileum anno Domini MDXIII die novembris XX.*

In freier Uebersetzung würde diese Inschrift lauten:

»Zum Lobe des allmächtigen Gottes, der allerseligsten Himmelskönigin Maria und aller Heiligen, sowie für sein eigenes und aller Christgläubigen Seelenheil hat der Hochwürdige Herr Johannes Pollart, Jubilar-Canonicus an dieser hochberühmten Kirche, dessen irdische Ueberreste unter dem nächsten Steine beigesetzt sind, eine tägliche heilige Messe für alle Zukunft gestiftet, die hier am Altare des heiligen Maternus abwechselnd von zwei Vicaren nach ertheiltem Segen im Hochamte gelesen werden soll. Ebenderselbe hat auch zur Hebung des feierlichen Gottesdienstes die Stelle eines eilften Chor-Vicars aus der Reihe der Priester auf ewige Zeiten gegründet. Derselbe segnete das Zeitliche im Jahre des Herrn 1534 am 24. September. Betet für ihn. Er feierte sein Jubiläum im Jahre des Herrn 1513 am 20. November.«

[1] Die folgenden Worte sind erst nachträglich hinzugefügt. Unter dieser Inschrift folgt übrigens noch eine zweite, welche von einer fernern Stiftung des Verstorbenen Kunde gibt.

Wie es den Anschein gewinnt, wurde diese Gedächtnisstafel schon bei Lebzeiten des Canonicus Pollart angefertigt; denn, wie es auch unsere Abbildung zeigt, ist die Angabe des Jahres, Monates und Tages seines Todes erst nachträglich von einer späteren und im Graviren wenig geübten Hand hinzugefügt worden. Was die ursprüngliche Aufstellung dieser Gedächtnisstafel angeht, so dürften die Worte »hier am Altare des h. Maternus« andeuten, dass dieselbe, wenn nicht in der *mensa* dieses Altares, so doch in unmittelbarer Nähe derselben angebracht war.

Wenn auch die oben besprochene Obituartafel des 1487 verstorbenen Stiftsherrn Arnold von Merode sich durch eine grössere Strenge der Formen und ornamentalen Ausstattung auszeichnet, die vorliegende Tafel hingegen eine anmuthige Leichtigkeit und Freiheit in der Ausführung der Figuren und der eingravirten Schriftzüge bekundet; so dürfte man doch bei genauer Vergleichung zu der Annahme kommen, dass beide unter Fig. XLV und Fig. LXIV abgebildeten Gedächtnisstafeln aus derselben Meisterwerkstätte, wenn auch zu verschiedenen Zeiten, hervorgegangen seien. In diesen beiden Kupfertafeln sind uns interessante Beispiele erhalten, wie man im ehemaligen deutschen Krönungsmunster zu Aachen das Andenken verdienter Stiftsherren auf die dankbare Nachwelt brachte. Wenn man bedenkt, welch' eine Menge von Altären noch bis zur französischen Revolution im hiesigen Münster sich vorfanden, so wird man zugeben, dass sich allem Anscheine nach ehemals auch eine grössere Anzahl von derartigen Gedächtnisstafeln, welche zugleich die Stiftungen des Verstorbenen meldeten, in den verschiedenen Theilen der Aachener Stiftskirche angebracht waren.

Nachträgliche Bemerkungen zu dem Fuss des Lotharkreuzes und dem Knauf eines Vortragekreuzes,

beide dem XIV. Jahrhundert angehörend.

Abbildungen auf Blatt 5 Figur 1 u. 2.

Am Schlusse der vorliegenden Beschreibung der metallischen Kunstwerke des Aachener Münsters aus der gothischen Kunstepoche erübrigt es noch, einige ergänzende Worte über jenes formschöne Fussstück nachträglich hinzuzufügen, welches dem sogenannten Lotharkreuze[1]) heute als Ständer dient, sowie auch noch kurz auf einen reich entwickelten Knauf hinzuweisen, der, wie jenes Fussstück, dem XIV. Jahrhundert angehört und heute an einem modernen Vortragekreuz als Untersatz angebracht ist. Da die Zeit der bevorstehenden Heiligthumsfahrt zum Abschluss dieses Werkes drängt, so ist es unmöglich geworden, auch zu diesen beiden Kunstobjecten noch rechtzeitig Holzschnitte herstellen zu lassen. Wir haben es desswegen vorgezogen, diese Abbildungen auf der beigefügten Taf. 5 autographisch unter Fig. 1 und 2 wiederzugeben.

In Verbindung mit dem sogenannten Lotharkreuze hat man nämlich im spätern Mittelalter einen Ständer in Form eines reichverzierten Fussstückes wohl aus dem Grunde angebracht, um dasselbe auch als *crux altaris* oder *pacificale* gebrauchen zu können. Dasselbe ist in sechstheiliger Rosenform gehalten und zeigt am untern Sockel eine fortlaufende durchbrochene Verzierung aus Vierpässen; die breiten Flächen des Fusses hat der Goldschmied dadurch zu beleben gewusst, dass er reiche Laubornamente in kräftiger Ciselirung anbrachte, die auf charrirtem Tiefgrund kaum erhaben aufliegen. Mitten auf diesen Flächen erheben sich auf polygonen Söckelchen schön stylisirte und energisch ciselirte Statuettchen, die von je einem in Kreuzblumen ausmündenden Baldachinchen in viereckiger Anlage bekrönt werden. Die kurzen Ständer unter- und oberhalb des Knaufes sind mit gefälligen Masswerkformen gemustert, die auf emaillirtem Grunde von dreieckigen Giebeln, mit Widerlagspfeilern flankirt, überragt werden. Von besonders guter Wirkung ist der breite Knauf, der ebenfalls im Sechseck angelegt ist und auf den Ecken sechs durchbrochene Vierpässe, von mittelalterlichen Inventaristen *rosulae* oder *monilia* genannt, zum Vorschein treten lassen. Zwischen diesen sechs vorspringenden Pasten hat der Künstler auf beiden Seiten des Knaufes Durchbrechungen in architektonischer Form angebracht, wie sie an den Kelchen des XIV. Jahrhunderts immer wiederkehren. Auf den Pasten des Knaufes selbst sind ausserdem noch kleinere Darstellungen verschiedener Heiligen eingravirt; nur ist

[1]) Vgl. Theil I. Seite 34, Fig. XV.

zu bedauern, dass das ehemalige *émail translucide* auf denselben in letzter Zeit durch eine dunkle undurchsichtige Masse ersetzt worden ist, die sogar an mehreren Stellen die Figuren theilweise verdeckt.

Es fragt sich nun, ob das kunstreich verzierte und auf Blatt 5 Fig. 1 abgebildete Fussstück, welches offenbar aus der Blüthezeit der gothischen Kunstepoche, den Tagen Karls IV., herrührt, ursprünglich als Piedestal zur Aufnahme des Lotharkreuzes, oder aber als Pedal eines entsprechenden Kreuzes in gleicher Formentwickelung angefertigt worden ist.

Wir sind entschieden der Ansicht, dass dieses in Rede stehende Fussstück in den ersten Jahrzehnten der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts in der Absicht angefertigt worden ist, um dem prachtvollen Lotharkreuz als Untersatz zu dienen, damit dasselbe nicht nur als *crux stationalis*, sondern auch als *crux altaris* oder *pacificale* kirchlich gebraucht werden könnte. Diese letzte Annahme schliesst die andere also aus, dass zu unserem Fussstück ehemals ein anderes Altarkreuz gehört habe, das stylistisch mit dem eben besprochenen Fussstück in Einklang gestanden habe.

Bei Gelegenheit der Besprechung des Fussgestells zum Lotharkreuze sei hier noch darauf hingewiesen, dass der hiesige Münsterschatz ausser dem erwähnten Lotharkreuz noch bis in die ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts ein zweites reichverziertes Kreuz besessen habe, welches, wir wissen nicht, auf welchen Titel hin, in den zwanziger Jahren bei Wiedererrichtung des Erzbischöflichen Stuhles zu Cöln aus dem hiesigen Münster in den Schatz des Cölner Domes übertragen worden ist[1]. Dasselbe wird heute dem jedesmaligen Erzbischofe vorgetragen, wenn er als *pontifex* seine Kathedrale an hohen Festtagen betritt und zeigt dasselbe in der mittleren Vierung in prachtvollem *émail translucide* die Kreuzigung des Herrn und an den vier Enden die Symbole der Evangelisten in Vierpass-Einfassungen; auch die Rückseite ist mit reichen Ornamenten verziert. Sämmtliche emaillirte und eingravirte Verzierungen, welche durchaus mit den vielen durchleuchtenden Schmelzarbeiten an so manchen Reliquiaren des Aachener Münsters übereinstimmen, besagen deutlich, dass dieses reichverzierte Kreuz ebenfalls in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts von Meisterhand Entstehung gefunden, von welcher auch das eben besprochene Pedalstück herrühren dürfte.

Dass dieses in unserem Werke: »Das heilige Cöln« abgebildete *crux stationalis* wirklich aus dem hiesigen Schatze herrühre und auch heute noch gleichsam als integrirender Theil desselben zu betrachten ist, dafür dient zum Belege die Aussage vieler hiesigen Augenzeugen, die heute noch übereinstimmend angeben, dass dieses schöne Kreuz ehemals im Aachener Münster bei Prozessionen und sonstigen Feierlichkeiten als Vortragekreuz immer in Gebrauch gewesen sei. Auch

[1]) Vgl. unser Werk »Das heilige Cöln«, Domschätze, S. 7—9, Taf. IX, Fig. 37.

der Sacristan-Priester und Stiftsvikar Beissel, der fast von Kindesbeinen an der Sacristei des Münsters seine Dienste gewidmet hat, versicherte uns ganz bestimmt, dass er in jüngern Jahren dieses irrthümlich nach Cöln übertragene Kreuz in dem hiesigen Schatze gesehen und bei kirchlichen Feierlichkeiten manchmal selbst getragen habe[1]).

Noch ein anderes Meisterwerk mittelalterlicher Goldschmiedekunst findet sich heute als reichgearbeiteter Knauf unter einem in neuester Zeit vom verstorbenen Stiftsgoldschmied Vogeno sen. gearbeiteten Vortragekreuz vor, welches nachträglich hier noch eine kurze Besprechung und autographische Abbildung auf Blatt 5 Fig. 2 finden soll.

Dieser *nodus* ist im Sechseck angelegt und hat eine Höhe von 5″ 8‴ bei einer Breite von ungefähr 3″. Die sechs Ecken desselben sind von starken Widerlagspfeilern umstellt, die sich nach Oben verjüngen und in Fialen ausmünden. Die meisten Fialen jedoch scheinen erst später ergänzt worden zu sein. Zwischen den verschiedenen Widerlagspfeilern hat der Goldschmied Ziergiebel eingesetzt, die mit Maasswerkformen ornamentirt werden. Die schön ciselirten und streng behandelten Blättchen an diesen Ziergiebeln tragen den Stempel und die Manier der Goldschmiedekunst aus den Tagen Carl's IV. offen zur Schau und sind als sichere Anhaltspunkte zu betrachten, dass unser Knauf in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts entstanden ist. Unter diesen Ziergiebeln sind auf kleinen Karyatiden die getriebenen Standbildchen verschiedener Heiligen aufgestellt, die, aus dünnem Silberblech hergestellt, im Laufe der Jahrhunderte viele Verletzungen erlitten haben. Unter denselben machen sich die Bildwerke der Himmelskönigin und Carl's des Grossen besonders kenntlich, während die übrigen Statuettchen schwieriger zu deuten sind. Ob diese getriebenen Figuren sämmtlich aus der Zeit des Knaufes selbst herrühren, lassen wir hier dahingestellt sein; jedenfalls scheinen die gedachten Bildwerke Carl's des Grossen und der allerseligsten Jungfrau einer jüngeren Stylperiode anzugehören. Welchen Abschluss nach oben dieser Knauf ehemals gehabt habe und wie derselbe mit einem älteren Kreuz in Verbindung gesetzt war, dürfte sich heute wohl kaum mehr feststellen lassen.

---

[1]) Gewiss wäre es wünschenswerth, dass von Seiten des Hochwürdigen Stifts-Capitels die Frage untersucht würde, auf welche Weise und auf welchen Titel hin dieses noch in den zwanziger Jahren dem Aachener Münsterschatze zugehörende Vortragekreuz in den Dom von Cöln übertragen worden ist und welche Gründe sich dafür geltend machen liessen, dass dieses Kreuz jener Kirche wieder zurückerstattet werde, für welche dasselbe ursprünglich angefertigt worden ist.

II. Anhang.

Beschreibung und Abbildung
jener Reliquiarien und liturgischen Gefässe,

welche seit 1860 dem Schatze des Aachener Münsters durch die Freigebigkeit verschiedener Wohlthäter als Geschenke einverleibt worden sind. Zu den werthvollsten derselben gehören:

a. **Schaugefäss in vergoldetem Silber,** enthaltend Reliquien Carl's des Grossen und Leo's III.
b. c. **Zwei reichverzierte Reliquiengefässe und ein Paar Messkännchen in vergoldetem Silber.**
} Geschenke des Canonicus sen. Nic. Startz.

d. **Festtäglicher Kelch in vergoldetem Silber.** Geschenk des Grafen Carl von Merode-Westerloo.

e. **Gothisches Rauchfass nebst Schiffchen in Silber.** Geschenk des Grafen Julius von Schaesberg.

f. **Romanisches Rauchfass in vergoldetem Silber.** Geschenk des Rentners Rehm.

g. **Gothische Gotteslampe nebst reichverziertem eisernen Träger.** Geschenk des Grafen Max von Loë auf Schloss Wissen.

In der vorliegenden Schrift sind nur die metallischen Kunstwerke des hiesigen Münsters besprochen worden; in einem demnächst zu veröffentlichenden Werke jedoch über die stofflichen Ueberreste merkwürdiger älterer Gewebe und reichgestickter Paramente des hiesigen Schatzes, welches den Titel führen wird: »Die orientalische und occidentalische Seidenfabrication auf der Höhe ihrer Entwickelung, nachgewiesen an jenen gemusterten Seidengeweben und Stickereien vom achten bis zum dreizehnten Jahrhundert, welche sich im Schatze des Aachener Münsters vorfinden.« werden wir Gelegenheit nehmen, auch alle jene prachtvollen Stickereien und Teppichwerke ausführlicher zu besprechen, welche in neuester Zeit von hoher und höchster Seite, dessgleichen von den Frauen und Jungfrauen Aachens, sowie von den Schwestern vom armen Kinde Jesu hier angefertigt und dem hiesigen Münster im Jahre 1863 und 1864 geschenkt worden sind.

In Verlust gerathene metallische Kunstwerke des Aachener Münsters.

In den Kriegszeiten der letzten Jahrhunderte, mehr aber noch während der verhängnissvollen Tage der französischen Revolution, hat der hiesige Münsterschatz grosse und unersetzliche Verluste erlitten. Dieselben lassen sich heute wohl kaum mehr in ihrem ganzen Umfange nachweisen, da mit dem grössten Theile der Münster-Archive auch die älteren Schatzverzeichnisse des ehemaligen Krönungsstiftes in jenen Zeiten des Radicalismus spurlos verschwunden sind. Nur die im Rococostyl des vorigen Jahrhunderts an den Wänden des Oktogon als Basreliefs von italienischen Stuckarbeitern angebrachten Darstellungen von kirchlichen Gefässen und Geräthen, welche unter Anderm auch die hervorragenden Kunstwerke des ehemaligen Schatzes zeigen, lassen jene Verluste theilweise noch ahnen, wenn überhaupt diesen hinkenden Darstellungen historischer Werth beizumessen ist.

Auch jene Zeiten, als auf Befehl Napoleons I. der altehrwürdige erzbischöfliche Stuhl von Cöln nach Aachen verlegt und der neu geschaffenen Diöcese in der Person von Marcus Antonius Berdolet der erste Bischof gegeben wurde, waren weder für die Erhaltung noch für die Vermehrung des ehemaligen Krönungsschatzes deutscher Könige günstig. Nachdem nämlich die umfangreichen Besitzungen und Liegenschaften des Aachener Stiftes, die es der grossmüthigen Freigebigkeit deutscher Kaiser und Könige verdankte, durch den Machtbefehl des französischen Kaisers eingezogen und zum Besten des Staatsschatzes verkauft worden waren, hatte das nur kärglich dotirte neue Capitel unter seinem ersten Bischofe nicht selten mit grossen finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, und sah man sich desswegen, wie uns Augenzeugen berichteten, öfters veranlasst, ältere Kleinodien und Kunstwerke bloss ihres metallischen Werthes wegen umzuschmelzen, um aus dem gewonnenen Material die benöthigten Cultgeräthe herstellen zu lassen, oder um mit dem Erlöse desselben anderen momentanen Bedürfnissen Abhülfe zu verschaffen. Welcher Art und Beschaffenheit diese metallischen Kunstgeräthe waren, die zur Bestreitung der zeitweiligen Anschaffungen des neuen Capitels nach und nach in die Schmelze wandern mussten, lässt sich heute nicht genau mehr ermitteln. So berichtet eine mündliche Ueberlieferung, dass zur Herstellung der heute noch vorfindlichen grossen silbernen Altarleuchter, die hinsichtlich ihrer Formen nicht den allermindesten Kunstwerth beanspruchen, eine Menge von älteren Kunstwerken umgeschmolzen wurde, welche ihrer unliebsamen »altfränkischen« Form wegen keine Anerkennung in den Augen derjenigen fanden, welche mit diesen Leuchtern den neuerrichteten marmornen Hochaltar in classisch-heidnischem Style zu zieren vermeinten. In derselben Zeit wurde unter anderen stofflichen Ornaten leider auch jene pracht-

volle, aus schweren Goldstoffen hergestellte und mit Perlen und Edelsteinen aufs reichste verzierte Kapelle ihres Metallwerthes wegen zum Ausbrennen bestimmt, welche Kaiser Carl V. nach seiner Krönung dem hiesigen Münsterschatze nebst anderen Kleinodien verehrt hatte.

In Bezug auf metallische Kunstwerke muss besonders der Verlust eines der grossartigsten Meisterwerke des Metallgusses sehr beklagt werden, welches noch bis zum Jahre 1803 über dem Grabe Otto's III. im Chore als prachtvolles *oeuvre de Dinant* ersichtlich war. Dieser monumentale Bronceguss soll in Form eines dreiseitigen, pyramidalen Aufbaues mit Strebebogen und Widerlagspfeilern construirt gewesen sein und zugleich auch als Lichtträger gedient haben. Unter den Bogennischen desselben ersah man nebst anderen figürlichen Darstellungen die Anbetung der h. drei Könige[1]). Nolten und Quix berichten, dass dieser merkwürdige Pharus, der offenbar erst nach dem Ausbau des hohen Chores und nach Verlegung des Grabes Otto's III. aus dem Karolingerbau in die neue gothische Choranlage errichtet worden war, ebenfalls unter der Amtsführung des Bischofs Berdolet der Schmelze überliefert worden sei.

Ferner lässt sich aus den Angaben localer Schriftsteller entnehmen, dass das sogenannte *odeum*, eine Art Orgelbühne hinter dem Hochaltar, theilweise von grossen Engelsfiguren getragen wurde, welche als Meisterwerke des Gusses wahrscheinlich mit dem ebengedachten Lichter-Epitaph Otto's III. von Dinant oder aus den im Mittelalter berühmten Gusswerkstätten Maestricht's herrührten. Wie uns von zuverlässiger Seite mitgetheilt wurde, fanden auch diese in Metall gegossenen Engelsfiguren, welche die Leidenswerkzeuge des Herrn trugen[2]), keine Berücksichtigung in jenen Tagen, als man begonnen hatte, den alten kunst- und stylgerechten Choraltar gewaltsam zu entfernen, um für theures Geld jenen unglücklichen Hochaltar aufzustellen, der in seinen missverstandenen classisch-heidnischen Formen mit der grossartigen Architektur des Chores heute so vollständig in Widerspruch steht. Nachdem diese Gusswerke der Engel bereits abgebrochen und in das nahe Stolberg in den Schmelzofen geschickt worden waren, soll noch eine hochsinnige Frau, die Besitzerin einer der damals grössten Tuchfabriken, Anstrengungen gemacht haben, um wenigstens durch Ankauf diese Meisterwerke des Gusses der Nachwelt zu retten; leider traf jedoch der betreffende Auftrag zu spät in Stolberg ein. Wahrscheinlich dürften die heute noch erhaltenen Bronzefiguren in der Hofkirche zu

[1]) Prof. aus'm Werth gibt in seinem Werke »Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden« Bd. II, Taf. 32, Fig. 12 eine Abbildung dieses Monumentes wieder. In wie weit derselben jedoch historische Treue zuzusprechen ist, lassen wir dahin gestellt sein; auch lässt sich aus dieser Abbildung nicht erkennen, ob das ganze Monument in Metall gegossen war und ob dasselbe als Lichtträger ehemals gedient habe.

[2]) Aehnlichen Engelsgestalten, welche auf gekuppelten Säulen den Hochaltar umstehen und die *instrumenta Dominicae passionis* tragen, begegnet man im Mittelalter häufiger.

Innspruck Anhaltspunkte bieten, in welcher Weise auch die gegossenen Engelsgestalten an dem hiesigen *odeum* angefertigt waren.

Indem wir es der Forschung eines Nachfolgers überlassen, aus mündlichen und schriftlichen Quellen die verschiedenen Nachrichten über alle jene grossen und kleinen Verluste, die das hiesige Münster in kunsthistorischer Beziehung seit dem vorigen Jahrhundert erlitten, übersichtlich zusammen zu stellen, sei es gestattet, im Folgenden die Freunde christlicher Kunst auf einige hervorragende Werthstücke hinzuweisen, welche in jüngsten Zeiten als etwaige Ersatze für die in traurigen Tagen abhanden gekommenen Kleinodien von opferwilligen Gönnern dem hiesigen Münsterschatz neuerdings zugewandt worden sind.

Schaugefäss in vergoldetem Silber,

enthaltend Reliquien Leo's III. und Carl's des Grossen.

Höhe 1' 5" 6"' — 0,457 m. Durchmesser der Scheibe 5" 11"' — 0,155 m.

Figur LXV.

Im Mittelalter war es bei den Stiftsherren des Aachener Münsters löblicher Brauch, dass dieselben nicht nur bei ihrem Ableben durch testamentarische Verfügung, sondern auch bei Lebzeiten nach Kräften für die Mehrung des Schatzes Unserer Lieben Frau durch reiche Gaben Sorge trugen. Zur Bewahrheitung des Gesagten verweisen wir hier auf die zahlreichen Angaben des heute noch erhaltenen Sterberegisters des Aachener Stiftes, in welchem bei den Namen der verstorbenen Canoniker in langer Reihe die Geschenke verzeichnet stehen, welche von denselben dem hiesigen Stifte zu verschiedenen Zeiten verehrt worden sind [1]).

Dem Beispiele gebefreudiger Vorgänger nachfolgend hat in jüngster Zeit ein besonderer Gönner und Förderer der Ehren und Zierden des Aachener Münsters, Canonicus sen. Nic. Startz, dem hiesigen Schatze unter andern liturgischen Ornaten auch mehrere Reliquiare und Cultgeräthe geschenkt, welche im Folgenden eine kurze Besprechung finden sollen.

Ein besonders reich ausgeführtes Reliquiar, ein Geschenk des ebengedachten Canonicus senior, veranschaulichen wir unter Fig. LXV in Hälfte der natürlichen Grösse. Dasselbe ist vom Stiftsgoldschmiede M. Vogeno in meisterhafter Technik ziemlich getreu jenem prachtvollen Reliquiengefässe aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts nachgebildet, das sich heute noch in dem ehemaligen Krönungsschatze französischer Könige zu Reims erhalten hat [2]). Wie ein Blick auf die beigegebene

---

[1]) Vgl. Quix: *Necrologium ecclesiae B. M. V. Aquensis. Aachen 1830.*

[2]) Beschreibung und Abbildung dieses *ostensorium* findet sich in den »*Mélanges d'archéologie*« *par Ch. Cahier et Arthur Martin, tome I, page 117, pl. XXI.*



Fig. LXV.

Abbildung es zu erkennen gibt, sind die Fussflächen unseres Schaugefässes mit eingravirten und getriebenen Ornamenten belebt; der reichverzierte Knauf trägt auf einem schlanken Schafte ein *monile* in achtblätteriger Rosenform, dessen Inneres in einer crystallenen Capsel kleinere Reliquien des kaiserlichen Erbauers und des päpstlichen Consecrators der Aachener Pfalzkapelle in sich vereinigt. Von besonders guter Wirkung sind die als Niello in Silber eingelassenen Ornamente auf den Flächen der acht Rosenblätter, welche in der beliebten Schwarzmanier des XIII. Jahrhunderts — in welcher Technik auch heute noch die russischen Tulla-Dosen angefertigt werden — äussers fein stylisirte Darstellungen aus der animalischen wie vegetabilischen Schöpfung zeigen.

Demselben Hochwürdigen Geschenkgeber verdankt der Schatz des hiesigen Münsters auch die Herstellung von kunst- und stylgerechten Messkännchen nebst Teller, welche von Oberbaurath Schmidt, Dombaumeister von St. Stephan in Wien, gezeichnet und von dem hiesigen Stiftsgoldschmied M. Vogeno trefflich ausgeführt worden sind. Diese *ampullae* mit kleeblattförmiger Fussanlage werden an der Bauchung des Gefässes von je einem Spruchstreifen eingefasst, welcher in kräftiger Gravirung die fortlaufende Inschrift zeigt:

Non in aqua solum
Sed in aqua et sanguine.

Auch der ziemlich flach gehaltene Teller hat eine originelle charakteristische Form und ist in meisterhafter Gravirung mit den Halbbildern von Engeln verziert, welche Spruchbänder halten, auf denen man die Worte lies't:

Christus lavit nos a peccatis nostris in sanguine suo.

Die breite äussere Umrandung des Tellers zeigt in kräftigen Minuskeln die Schriftstelle:

Haurietis aquas de fontibus Salvatoris.

Reliquiengefäss

in dem Stylgepräge des XV. Jahrhunderts.

Höhe 1′ 6″ 11‴ — 0,495 m., Durchmesser des Fusses 5″ 4‴ — 0,14 m.

Figur LXVI.

Die in verkleinertem Maasstab abgebildete Reliquienmonstranz, welche der hiesige Schatz ebenfalls der Gebefreudigkeit des Canonicus sen. Startz verdankt, besteht aus zwei durch ihre Entstehungszeit verschiedenen Theilen. Der Fuss, Knauf und obere Aufsatz gehört der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts an, während der eigentliche Reliquienbehälter mit den zu beiden Seiten flankirenden Widerlagspfeilern, Fialen und Strebebogen von dem Stiftsgoldschmied M. Vogeno in passenden stylgerechten Formen neu hinzugefügt worden ist. Im Innern des Schaugefässes erblickt man in silberner Capsel eine Partikel des heil. Kreuzes, die der Hochwürdige Geschenkgeber auf seiner letzten Reise nach Rom daselbst zu erlangen so glücklich war. Der obere Aufsatz, der sich über der metallenen Wölbung des Reliquienbehälters erhebt, bekrönt in einem Baldachin mit Fialen ein kleines Madonnenfigürchen.

An dem vorderen Theile unserer Reliquienmonstranz hat der Geschenkgeber eine mittelalterliche goldene Münze von 1″ 4‴ Durchmesser anbringen lassen, auf deren Vorderseite man die von einem reich construirten Baldachin bekrönte Darstellung der Verkündigung

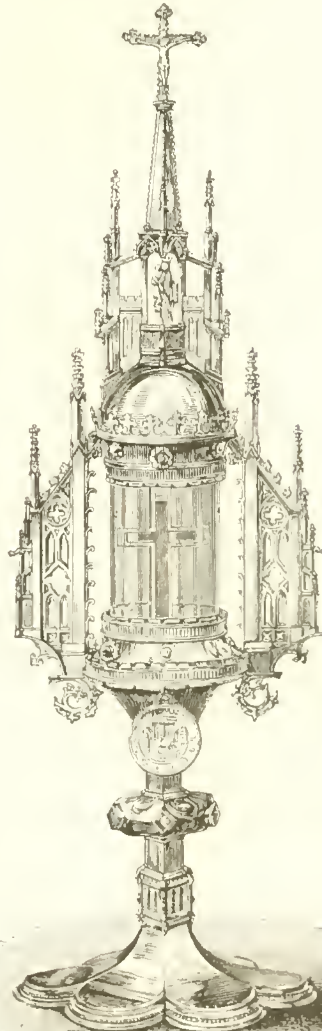


Fig. LXVI.

des Engels ersieht, während am Rande folgendes schöne Wortspiel in Form eines Hexameters herumgeführt ist:

Felix mater, ave, qua mundus solvitur a vae.

Auf der Kehrseite ist »der Mann der Schmerzen« in der *tumba* dargestellt, während über demselben sich die verschiedenen Leidenswerkzeuge nach mittelalterlicher Auffassung angebracht vorfinden. Auf der Umrandung lies't man den Hexameter:

Aspice qui transis, qua tu mihi causa doloris.

Sowohl die architektonischen Gebilde, als auch die Form der *instrumenta Dominicae passionis* und der Grossbuchstaben scheinen zu beweisen, dass diese seltene Schaumünze in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts am Rheine Entstehung gefunden habe.

Reliquienmonstranz

in den Formen des XV. Jahrhunderts.

Hohe 1' 3" 3''' — 0'4 m., Durchmesser des Fusses 5" — 0'13 m.

Figur LXVII.

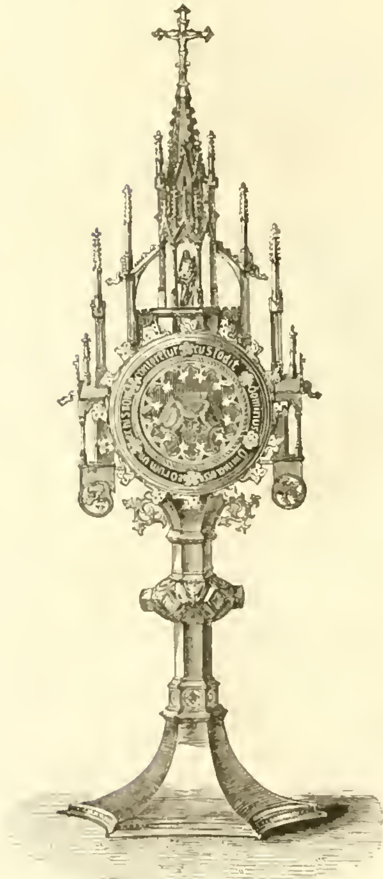


Fig. LXVII.

Noch ein drittes Reliquiar haben wir hier zu erwähnen, welches dem Aachener Münsterschatze ebenfalls von dem erwähnten Canonicus Senior als wesentliche Zierde und Bereicherung überwiesen worden ist und welches in einem runden capselförmigen Mittelstück eine grössere Anzahl von Reliquien mit Namensangaben birgt, die der frühere gebefreudige Besitzer von seiner Reise aus der »ewigen Stadt« als Andenken in die Heimat gebracht hat. Es sind dies ausser anderen Reliquien kleinere Ueberbleibsel sämmtlicher zwölf Apostel, deren Zahl auch durch die fein stylisirte zwölfblätterige Rose der Glascapsel angedeutet wird. Ein breiter Rand in blauem Schmelz umzieht diese zwölfblätterige Rose und zeigt in Minuskeln, von sechs kleinen Röslein unterbrochen, folgenden Schrifttext:

Custodit Dominus omnia ossa eorum, unum ex eis non conteretur.

Ueber diesem mittleren *monile* als Reliquiencapsel, welches auf einem sternförmigen Fusse mit einfachem Knaufe ruht, erhebt sich nach Analogie von reichgothischen Monstran-

zen eine zierlich entwickelte architektonische Anlage, die inmitten ihrer gegliederten Widerlagspfeiler und Strebebogen einen auf sechs Säulen ruhenden Baldachin zeigt, unter welchem ein schön ciselirtes Standbildchen der allerseligsten Jungfrau ersichtlich ist.

Ein Blick auf die getreue Abbildung dieser Reliquienmonstranz unter Fig. LXVII zeigt sofort, dass dieselbe hinsichtlich ihrer Anlage wie ihrer Details zu den gelungensten und vollendetsten zu rechnen ist, welche in neuester Zeit im gothischen Style ausgeführt worden sind.

Festtäglicher Kelch

in vergoldetem Silber, mit niellirten figürlichen Darstellungen.

Hohe 8″ 8‴ — 0,225 m. Durchmesser des Fusses 6″ 3‴ — 0,165 m. Durchmesser der Kuppe 5″ 4‴ — 0,14 m.

Figur LXVIII.

Seit dem Mittelalter bis in die neueren Zeiten genoss das alt-rheinische gräfliche Geschlecht von Merode die Auszeichnung, dass immer ein Mitglied der Familie dem hiesigen ehemaligen kaiserlichen Krönungsstifte als Präbendarius angehörte. Besonders gereichte in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts ein Träger des Namens Merode dem Krönungsstifte zur hervorragenden Zierde. Es war dies der Stiftsherr Arnold von Merode, welcher der noch erhaltenen Gedächtnisstafel zufolge, die wir von Seite 92—95 beschrieben und unter Fig. XLV abgebildet haben, als Jubilar im Jahre 1487 starb.

Zur Erinnerung an seine ruhmreichen Vorfahren, ehemals Mitglieder des kaiserlichen Krönungsstiftes Unserer Lieben Frau zu Aachen, verehrte Graf Carl von Merode-Westerloo dem Schatze des hiesigen Münsters in jüngster Zeit jenen prachtvollen und kunstreich gearbeiteten Kelch, den wir unter Fig. LXVIII in der Hälfte der natürlichen Grösse bildlich wiedergegeben haben. Die Kuppe dieses *calix festalis* ist in ihrer charakteristischen Ornamentation ziemlich getreu jenem Kelche nachgebildet, der sich heute noch in der Sacristei der Apostelkirche zu Cöln vorfindet und der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts angehört. Die Bauchung der Kuppe, welche so ziemlich eine Halbkugel im Durchmesser von 14 Centim. bildet, ist mit den kräftig gravirten Brustbildern der zwölf Apostel verziert, welche von kleeblattförmigen Bogenstellungen umgeben sind. Die darauf bezüglichen leoninischen Verse unter diesen Darstellungen lauten:

Rex sedet in cena, turba cinctus duodena.
Se tenet in manibus, se cibat ipse cibus.

Der Knauf dieses *calix major* ist aus reichen Filigranarbeiten zusammengesetzt und lässt in vier Rundmedaillons die in trefflicher Ciselirung ausgeführten alttestamentlichen Vorbilder des Opfers des neuen Bundes erkennen, nämlich den



Fig. XLVIII.

Mannaregen, das Opfer Abrahams, die Erhöhung der Schlange in der Wüste und Melchisedech, wie er Brod und Wein opfert.

Der Fuss des Kelches, der ziemlich getreu dem Pedalstück jenes Kelches nachgebildet ist, der heute, herrührend aus der alten Abtei Jumiéges, in dem reichhaltigen Schatze der Schwestern *Notre Dame* zu Namur aufbewahrt wird, zeigt auf acht erhaben vorspringenden Blättern die trefflich niellirten Darstellungen der acht Seligkeiten, wie sie im Evangelium des h. Matthäus (Cap. 5, V. 3—10) der Reihe nach aufgeführt werden. Diese allegorischen Darstellungen der *beatitudines* sind stylistisch ziemlich getreu jenen eingravirten Bildwerken entlehnt, wie sie sich auf den verschiedenen Belegplatten vorfinden, welche als Basis den acht kleineren Thurmbauten am Kronleuchter Friedrichs Barbarossa zum untern Abschluss dienen [1]). Das *signaculum* des Kelches in Form eines kleinen griechischen Kreuzes, von einem Kreise eingeschlossen, lässt zu beiden Seiten die erhaben aufliegenden

[1]) Vgl. die Beschreibung des Kronleuchters im I. Theil auf Seite 115—128 und eine Abbildung dieser acht Platten auf Blatt 4 im Anhange des II. Theiles.

emaillirten Wappenschilder des gräflichen Geschenkgebers und seiner Gemahlin, einer geborenen Fürstin von Arenberg, erkennen. Die Widmungsinschrift im Innern des Kelchfusses in romanischen Majuskelbuchstaben lautet:

In piam memoriam virorum quondam ex sua gente in ecclesia b. Mariae V. Aquensi dignitatibus insignitorum d. d. Carolus comes de Merode et uxor ejus. An incarn. sal. MDCCCLXIII.

Da beim Eintritt der französischen Revolution jene reichverzierten Kelche des Mittelalters, welche ehemals unserem Münster zur Zierde gereichten, abhanden gekommen waren und sich gegenwärtig im hiesigen Schatze kein festtäglicher Kelch vorfand, der, in würdevoller Form gehalten, mit dem Bauwerke des Aachener Münsters irgendwie im Einklang stand, so wurde das grossmuthige Geschenk des Herrn Grafen von Merode-Westerloo mit um so grösserem Dank von Seiten des Hochwürdigen Stiftscapitels entgegen genommen, da auf diese Weise demselben auch ein Ersatz für jenen goldenen Kelch gegeben wurde, der herrührend von dem bereits länger verstorbenen Canonicus Cardoll durch freche Diebeshand am ersten Carnevalstage des Jahres 1842 während der Nacht zugleich mit den Kronen der Infantin Clara Eugenia geraubt wurde; sowohl dieser goldene Kelch des ehemaligen Stiftsherrn Cardoll als auch jene goldenen Kronen gehörten, nach ihrer Form und Technik zu urtheilen, der neueren Zeit an.

Als im Jahre 1864 bei Gelegenheit des zweiten belgischen Katholiken-Congresses zu Mecheln eine internationale Kunstausstellung eröffnet und bei diesem grossartigen Concurs die Anfertigung eines romanischen Ciborium den Goldschmieden Belgiens, Frankreichs, Deutschlands und Englands als Preisaufgabe gestellt worden war, gestattete das hiesige Capitel dem Stiftsgoldschmiede M. Vogeno auf seinen Wunsch zuvorkommend, dass derselbe der Kürze der Zeit wegen jenes eben von ihm angefertigte Geschenk des Grafen von Merode dazu benutze, um nach Hinzufügung eines stylgerechten Deckels den ausgeschriebenen Concurs mit dieser seiner Kunstleistung beschicken zu können. Obgleich eine grosse Anzahl von trefflich ausgeführten Speisekelchen zu dem Concurs eingesandt waren, so erkannte doch die internationale Jury dem von dem Grafen Merode-Westerloo dem Aachener Münster geschenkten Prachtkelche, der inzwischen, wie bereits bemerkt, von seinem Anfertiger durch Hinzufügung eines stylgerechten Deckelverschlusses zu einem *Ciborium* umgestaltet worden, einstimmig den ersten Preis zu. In Folge dieser öffentlichen Anerkennung sah sich gleich darauf das K. K. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie zu Wien veranlasst, dem Meister Vogeno einen mit jenem Ciborium durchaus übereinstimmenden Kelch nebst Deckelverschluss in Auftrag zu geben, welcher jetzt schon längere Zeit in dem K. K. Museum in Wien aufgestellt ist und in Oesterreich davon Zeugniss ablegt, welche hohe Stufe der Entwickelung die kirchliche Goldschmiedekunst am Rheine in neuester Zeit erreicht hat.

Gothisches Rauchfass nebst Schiffchen

in Silber, ausgeführt im Style des XV. Jahrhunderts.

Höhe 6' 11" — 0,18 m. Durchmesser 5" 4'" — 0,14 m.

Figur LXIX.

Der rheinische Adel hat in jüngster Zeit wieder begonnen, jener Krönungskirche deutscher Könige zu Aachen eine besondere Vorliebe zuzuwenden, in welcher ruhmreiche Vorfahren seit den Tagen des Mittelalters bei Gelegenheit der feierlichen Krönungen mit besonderen Auszeichnungen und Ehren reichlich ausgestattet zu werden pflegten. Wir haben bereits früher Veranlassung genommen, in einer Gelegenheitsschrift [1]) alle jene reichen Geschenke namhaft zu machen und kurz zu besprechen, welche der hiesigen Münsterkirche in letzter Zeit von hervorragenden Mitgliedern des rheinischen Adels verehrt worden sind.

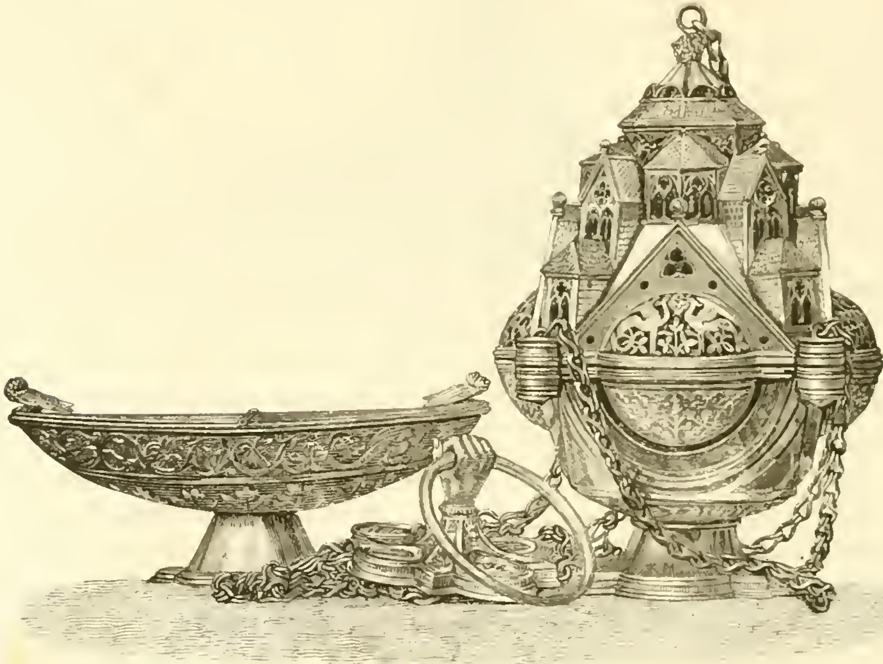


Fig. LXIX.

Unter den metallischen Kirchengeräthen, welche dem Aachener Münster in letzten Jahren geschenkt worden sind, verdient besonders ein äusserst formreiches und trefflich ausgeführtes Rauchfass von Silber nebst Schiffchen eine besondere

---

[1]) »Die Jubel-Huldigungsfeier der Vereinigung der Rheinlande mit der Krone Preussen, am 15. Mai 1865«, Blätter der Erinnerung von N. Schüren, Aachen 1865, Druck von M. Urlichs Sohn.

Erwähnung, das im Auftrage und auf Kosten des Herrn Grafen Julius von Schaesberg auf Schloss Dilborn von dem hiesigen Stiftsgoldschmied M. Vogeno in den Formen des entwickelten gothischen Styles kunstgerecht angefertigt worden ist. Dasselbe ist seiner constructiven Anlage nach jenem seltenen *thuribulum* nachgebildet, welches heute noch als Meisterwerk der getriebenen Arbeit im Domschatze zu Trier aufbewahrt wird und dem Beginn des XIII. Jahrhunderts angehört. Dieses Rauchfass zeigt in seinen einzelnen Theilen eine quadratische Grundform, über deren vier Seiten sich je ein Halbkreis ansetzt. An den vier Ecken des in gleicher Weise gestalteten Kohlenbecken erheben sich, nach Analogie des obengedachten Rauchfasses des Trierer Domschatzes, consolenartige runde Ansätze, welche in entsprechend durchbrochenen Knäufen die Ketten halten, wodurch der untere Theil mit der Handhabe in Verbindung steht. Der helmförmige Deckel unseres Rauchfasses, der ebenfalls die constructive Grundform des Ganzen beibehält, zeigt eine Menge formschöner Durchbrechungen in streng stylisirten Pflanzen- und Thier-Ornamenten zum Durchlassen des Weihrauches. Auch an dem oberen architektonisch gegliederten Aufbau, der in Zinnen- und Dach-Construction ausmündet, erblickt man, im Grundriss genommen, immer wieder das Quadrat mit den nach vier Seiten sich ansetzenden Halbkreisen. Dieselbe Vierpassform zeigt auch die obere Handhabe, welche in passender Weise mit den kräftig gravirten und von Laubornamenten umschlungenen Wappenschilden des gräflichen Geschenkgebers und seiner Gemahlin verziert ist.

Graf Julius von Schaesberg fügte seiner werthvollen Gabe auch noch ein Weihrauch-Schiffchen in Silber bei, welches in denselben Stylformen gehalten und einem alten aus Mailand stammenden Originalgefässe getreu nachgebildet ist, das durch seine charakteristischen Gravuren auf eine Entstehung in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts hinzuweisen scheint.

Als formverwandtes Gegenstück zu dem eben beschriebenen Rauchfass schenkte Herr Rentner Rehm und seine Frau, geb. Ervens, dem Aachener Münster vor zwei Jahren ebenfalls ein prachtvolles Rauchfass in vergoldetem Silber, welches gleichfalls von Stiftsgoldschmied M. Vogeno und zwar nach einem Entwurfe des Architekten Withase in Cöln ausgeführt worden ist. Dasselbe ist hinsichtlich seiner Anlage und Durchführung ziemlich getreu jenem mustergütigen *thuribulum* in analogen Formen nachgebildet, welches sich heute noch im Schatze des Trierer Domes vorfindet und dem XII. Jahrhundert angehört. Dieses letztgedachte Rauchfass, welches jetzt durch die Freigebigkeit eines Aachener Bürgers und zwar in einer durchaus gelungenen Copie gleichsam Eigenthum des hiesigen Münsters geworden, ist in letzter Zeit durch Abzeichnungen und Gypsabgüsse vielfach in archäologischen Kreisen bekannt geworden. Da das in Rede stehende *thuribulum* hinsichtlich seiner constructiven Anlage ziemlich mit dem im Vorhergehenden beschriebenen übereinstimmt, so dürfte eine Abbildung desselben hier als Wiederholung erscheinen, zumal die Durchführung im romanischen Style sich

nur auf die ornamentalen Einzelheiten bezieht. M. Vogeno hat in der technischen Herstellung dieses Rauchfasses auf's neue bethätigt, dass er es versteht, in den heut wenig gekannten und geübten Formen des spätromanischen Styles sich mit Freiheit und Leichtigkeit, aber auch mit stylistischer Strenge zu bewegen. Die Widmungsinschrift, die in der unteren Umrandung des Rauchfasses in romanischer Majuskelschrift eingravirt ist, lautet wie folgt:

De donis Dei offert G. Rehm et uxor ejus ecclesiae majori B. M. V. Aquisgr. anno ab incarnatione Domini MDCCCLXV.

Die älteren Rauchfässer der romanischen wie gothischen Kunstperiode sind aus dem heutigen Schatze des Aachener Münsters spurlos verschwunden und zwar aus dem Grunde, weil dieselben in der Hand und im Gebrauche der Chorknaben einem leichteren Schadhaftwerden ausgesetzt waren. Aus diesen älteren *thuribula* sind vielleicht die heute im hiesigen Schatze noch vorfindlichen unschönen Rauchfässer in Silber umgestaltet worden, deren Form und Verzierungen mit der Architektur des Münsters nicht im Mindesten im Einklang stehen. Weil nun für den Sonntag und die kleineren Feste ein *thuricremium* fehlte, das mit den Formen des Chores in Einklang stand, so beschloss der Verfasser dieser Schrift, angeregt durch den Vorgang der beiden zuletzt genannten Geschenkgeber, zum Andenken an den Tag seiner Einführung als Ehren-Stiftsherr ein Rauchfass für den sonntäglichen Gebrauch in den gothischen Formen aus dem Beginne des XV. Jahrhunderts von kunstgeübter Hand anfertigen zu lassen. Dasselbe erinnert in seiner zierlichen Gestalt an jene Rauchfässer aus der Blüthezeit des Metallgusses, wie dieselben, dem Beginne des XV. Jahrhunderts angehörend, sich noch vereinzelt in den Kirchen Rheinlands und Belgiens vorfinden. Auf der unteren Seite dieses Rauchfasses, welches nebst dem zugehörenden Schiffchen in Messing ausgeführt ist und eine starke Versilberung zeigt, lies't man die Widmungsinschrift:

Ad memoriam admissionis suae in canonicorum hon. numerum hujus almae ecclesiae collegiatae B. M. V. Aquensis d. d. F. Bock. Anno Dom. MDCCCLXII.

Gotteslampe

nebst reichverziertem Träger in bemaltem Schmiedeeisen.

Abbildung auf Blatt 6.

Während noch bis vor zwei Jahren eine unscheinbare »Hehrlampe« im hiesigen Münster sehr unzweckmässig auf einem kleinen hölzernen Ständer unmittelbar vor den Stufen mitten im Hochchor angebracht war, befindet sich dieselbe jetzt an der Evangelien-Seite des Hochaltars passend als monumentale Zierde so angebracht, dass sie von Allen gesehen wird und nicht mehr umgestossen werden

kann. Der Entwurf derselben rührt vom Architekten Withase in Cöln her und ist dieselbe ein Geschenk des Herrn Grafen Max von Loë auf Schloss Wissen bei Kevelaer. Um sich bei dem Entwurfe möglichst treu an mittelalterliche Vorbilder zu halten, welche keine dem Material des Eisens widersprechenden Formbildungen zeigen, hat sich der genannte Architekt jenen eisernen Träger zum Muster genommen, wie er in einer belgischen Kirche in ähnlichen Formen noch vorkommt. Der Träger unserer Hehrlampe nimmt zuerst, wie es die autographische Abbildung desselben auf Blatt 6 im Anhange veranschaulicht, eine horizontale Richtung und zwar ragt derselbe von der Wandfläche 3′ 9″ vor. Dieser gradlinig vorspringende Eisenstab, welcher nach oben und unten mit energisch gearbeiteten Pflanzenornamenten in einem grössten Durchmesser von 3′ 4″ verziert ist, findet seinen Abschluss in einem grossen über Eck gestellten Quadrat, welches sowohl in den inneren Füllungen als auch nach den vier Seiten hin mit geschmiedeten Pflanzenornamenten und gothischen Maasswerkformen belebt ist und nach oben in eine *fleur-de-lis* ausmündet. Die beiden Ausläufer dieses Quadrates sind in kräftig geränderten Schmiedeeisen hergestellt und bilden ein in die Augen fallendes Kreuz, dessen Mitte durch ein reiches Pflanzenornament in Form einer künstlich gearbeiteten Blume gehoben wird. An den beiden Seiten-Ecken des Quadrates sind bewegliche Walzen angebracht, über welche eine kupferne Kette geht, die an den beiden Enden mit zwei schweren Kugeln in verziertem Kupfer versehen ist. In der Mitte dieser Kette ist an einem starken Ringe die Gotteslampe befestigt, welche hinsichtlich ihrer Schwere mit jenen beiden Gewichtkolben in einem solchen Verhältniss steht, dass weder sie jene, noch jene sie durch ihr Gewicht in die Höhe schnellen, sondern dass die Lampe so hängen bleibt, wie man sie mit der Hand herauf oder herunter zieht. Der untere Theil dieser Hehrlampe, welche das liturgisch vorgeschriebene, stets brennende Licht in der unmittelbaren Nähe des Allerheiligsten in einem rothen Rubinglase trägt, ist birnförmig in jenen Bildungen gehalten, wie sie an den Pocalen des XIV. Jahrhunderts sich vorfinden. Ueber dieser nach innen gezogenen Wölbung ragt als Aufsatz ein breiter Rand hervor, der nach oben und unten mit zierlichen Blattornamenten garnirt ist, die hinsichtlich ihrer Gestaltung ebenfalls dem XIV. Jahrhundert angehören. In der Hohlkehle dieses breiten Abschlussrandes sind in gleichen Zwischenräumen drei Engelsfiguren vertheilt, welche auf ihren Spruchbändern das »ewige Licht« als »*Lumen Christi*«, »*Lux mundi*«, »*Lumen de lumine*« sinnvoll deuten. Zugleich dienen diese drei Engelsbilder zur Befestigung der drei Ketten, welche oben in einen kleinern Abschlussdeckel einmünden, der in seiner Umrandung in zierlich gearbeitete Pflanzenornamente ausläuft.

Noch sei hinzugefügt, dass an der Stelle, wo der grosse eiserne Träger an der Rundung eines Chorpfeilers beweglich befestigt ist, sich das Doppelwappen des gräflichen Geschenkgebers Max von Loë nebst dem seiner Gemahlin befindet. Dasselbe zeigt auf der rechten Seite ein hufeisenförmiges Ornament in schwarzer Farbe

auf silbernem Grund und auf der linken, der Frauenseite, drei Armbruste auf goldenem Grund, das Wappen des gräflichen Geschlechtes von Arco.

Mit Zuversicht steht zu hoffen, dass, wenn vielleicht schon in den nächsten Jahren die innere Ausschmückung des Chores durch Errichtung eines neuen stylgerechten Hochaltars wesentlich gehoben sein wird, alsdann auch der Adel Rheinlands und Westphalens, dem rühmlichen Vorgange mehrerer Standesgenossen nacheifernd, sich beeilen werde, durch geeignete Votivgeschenke der in Wiederherstellung begriffenen Krönungskirche deutscher Könige, in deren Hallen ihre Ahnen von den Erwählten der deutschen Nation in langer Reihe zu Ansehen und Würde erhoben worden sind, ihre Vorliebe und Anhänglichkeit zu beweisen.

Druck von L. Schwann in Neuss.

Blatt 1.

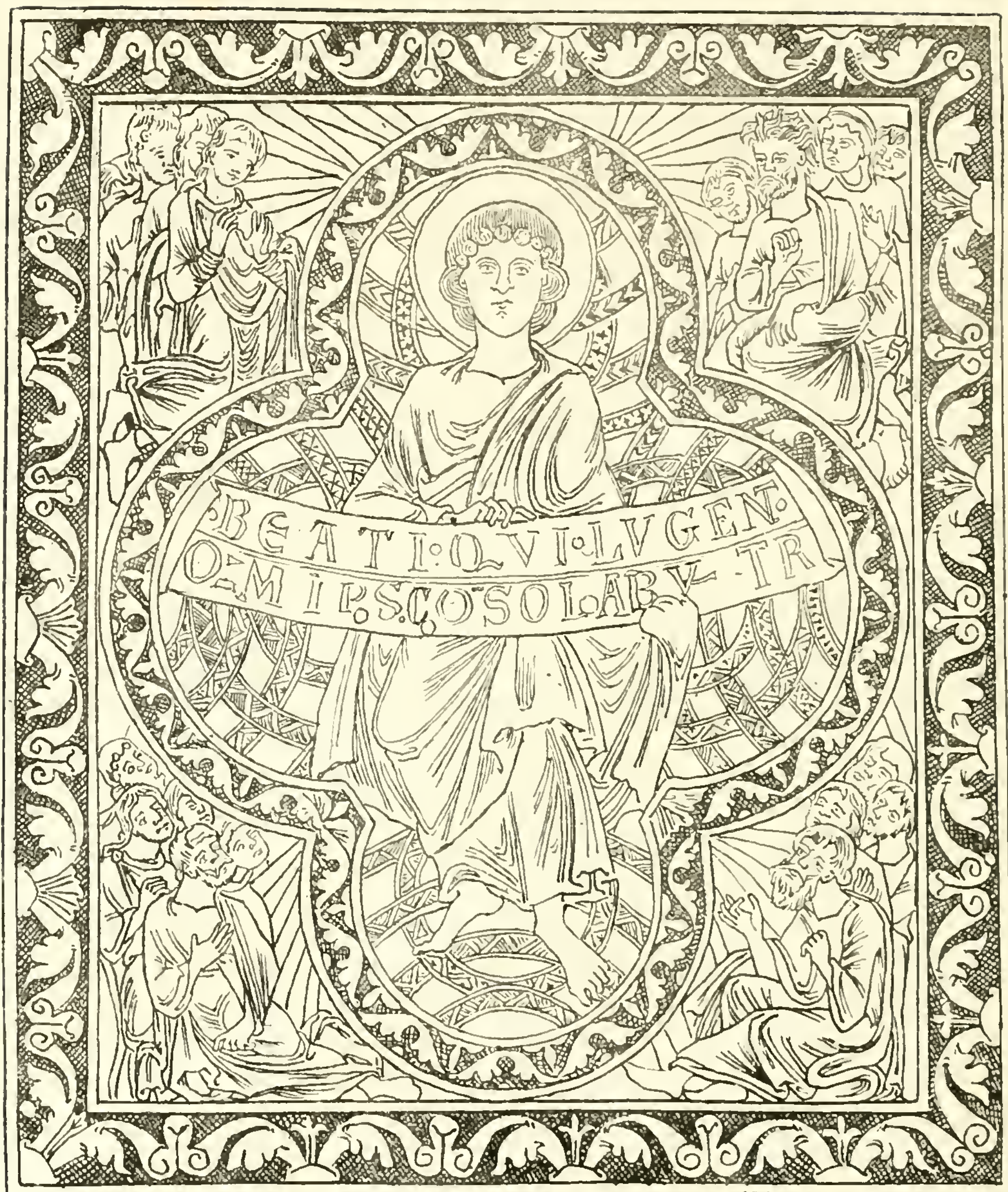


Seite 81, I. Theil.



Seite 113, I Theil.

Blatt 4.



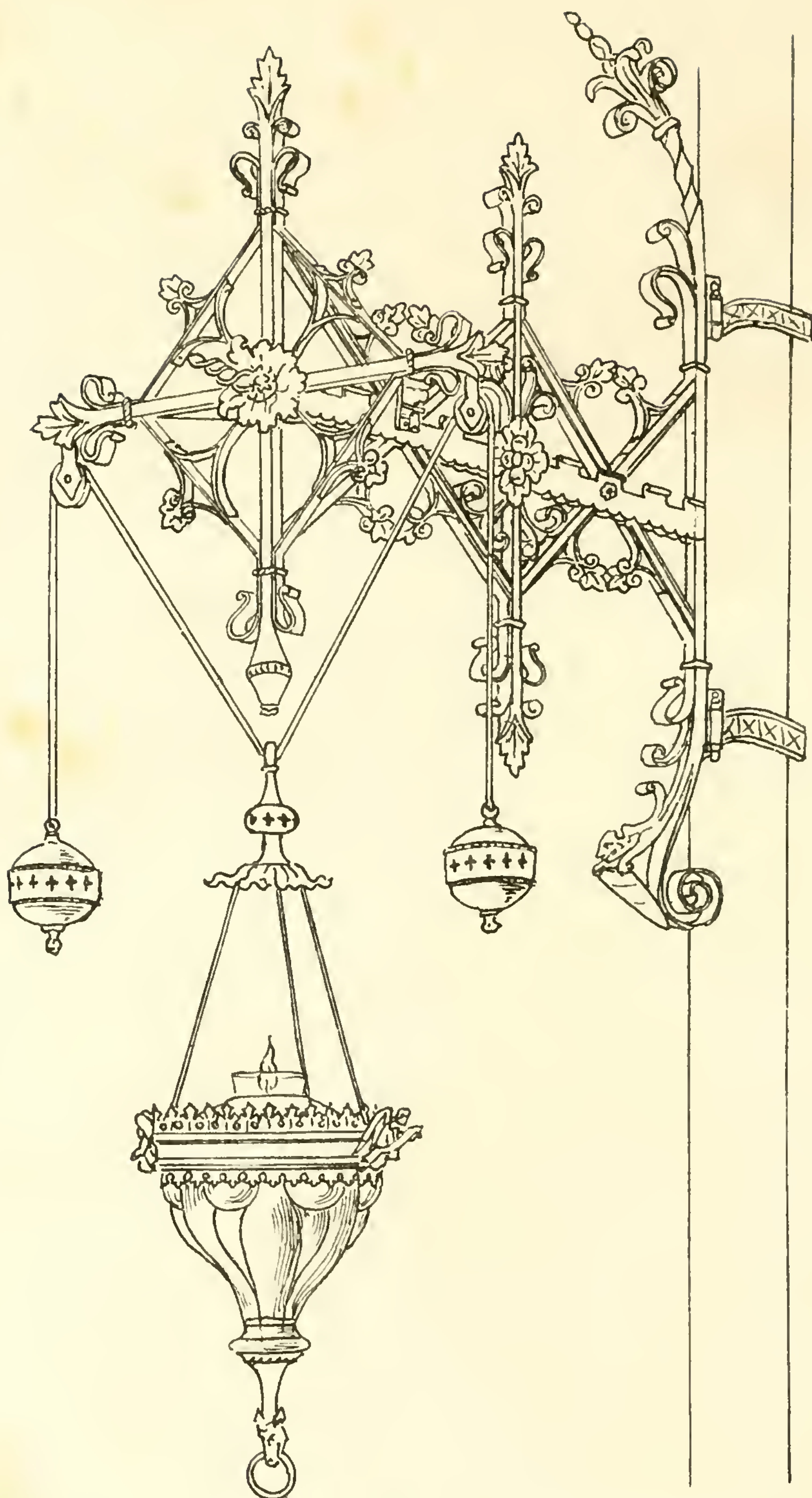
Seite 117, I. Theil.

Blatt 3.



Seite 113. I Theil.

Blatt 6.



Seite , II Theil.

Blatt 5.

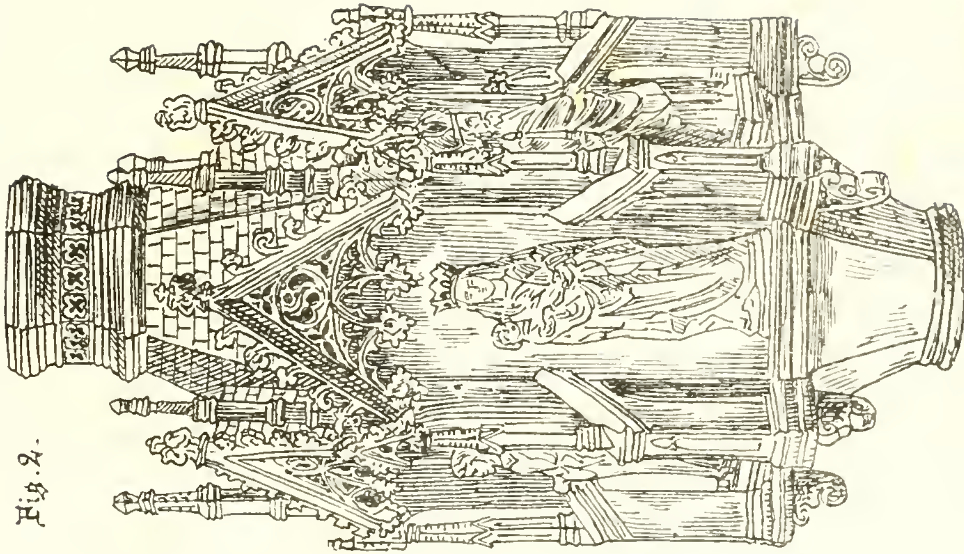


Fig. 2.

Fig. 1.

Seite , II Theil.

0

N
6245
B6
Bd.1

Bock, Franz
Karl's des Grossen
Pfalzkapelle und ihre Kunst-
schätze

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY